

वीर सेवा मन्दिर
दिल्ली

★

क्रम संख्या

8460

काल न०

2021/12/1

संख्या

हिंदी साहित्य का बृहत् इतिहास

(सोलह भागों में)

चतुर्दश भाग

अद्यतन काल (संवत् १९६५-२०१७ वि०)

संपादक

डा० हरवंशलाल शर्मा

सहायक संपादक

डा० कैलाशचंद्र भाटिया



नागरीप्रचारिणी सभा, वाराणसी

सं० २०२७ वि०

प्रकाशक : नागरौप्रचारिणी सभा, काशी

मुद्रक : आर्नद कानन प्रेस, वाराणसी

संस्करण : प्रथम, २६०० प्रतियाँ, सं० १०२७ वि०

मूल्य ३०.००

हिंदी साहित्य का वृद्ध इतिहास

(सोलह भागों में)

संपादक मंडल

श्री रामधारी सिंह 'दिनकर'

श्री डा० नगेंद्र

श्री कल्याणपति त्रिपाठी

सुधाकर पांडेय—संयोजक

नागरीप्रचारिणी सभा, वाराणसी

सं० २०२७ वि०

भाषकथन

यह जानकर मुझे बहुत प्रसन्नता हुई है कि काशी नागरीप्रचारिणी सभा ने हिंदी साहित्य के बृहत् इतिहास के प्रकाशन की सुविधित योजना बनाई है। यह इतिहास १७ खंडों^१ में प्रकाशित होगा। हिंदी के प्रायः सभी मुख्य विद्वान् इस इतिहास के लिखने में सहयोग दे रहे हैं। यह हर्ष की बात है कि इस शृंखला का पहला भाग, जो लगभग ८०० पृष्ठों का है छप गया है। प्रस्तुत योजना कितनी गंभीर है, यह इस भाग के पढ़ने से ही पता लग जाता है। निश्चय ही इस इतिहास में व्यापक और सर्वोपयोगी दृष्टि से साहित्यिक प्रवृत्तियों, आंदोलनों तथा प्रमुख कवियों और लेखकों का समावेश होगा और जीवन की सभी दृष्टियों से उनपर यथोचित विचार किया जायगा।

हिंदी भारतवर्ष के बहुत बड़े भूभाग की भाषा है। गत एक हजार वर्ष से इस भूभाग की अनेक बोलियों में उत्तम साहित्य का निर्माण होता रहा है। इस देश के जनजीवन के निर्माण में इस साहित्य का बहुत बड़ा हाथ रहा है। संत और भक्त कवियों के सारगर्भित उपदेशों से यह साहित्य परिपूर्ण है। देश के वर्तमान जीवन को समझने के लिये और उसके अभीष्ट लक्ष्य की ओर अग्रसर करने के लिये यह साहित्य बहुत उपयोगी है। इसलिये, इस साहित्य के उदय और विकास का ऐतिहासिक दृष्टिकोण से विवेचन महत्वपूर्ण कार्य है।

कई प्रदेशों में बिखरा हुआ साहित्य अभी बहुत अंशों में अप्रकाशित है। बहुत सी सामग्री हस्तलेखों के रूप में देश के कोने कोन में बिखरी पड़ी है। नागरी-प्रचारिणी सभा ने पिछले पचास वर्षों से इस सामग्री के अन्वेषण और संपादन का काम किया है। बिहार, राजस्थान, मध्य प्रदेश, और उत्तर प्रदेश की अन्य महत्वपूर्ण संस्थाएँ भी इस तरह के लेखों की खोज और संपादन का कार्य करने लगी हैं। विश्वाविद्यालयों के शोधप्रेमी अध्येताओं ने भी महत्वपूर्ण सामग्री का संकलन और विवेचन किया है। इस प्रकार अब हमारे पास नए सिरे से विचार और विश्लेषण के लिये पर्याप्त सामग्री एकत्र हो गई है। अतः यह आवश्यक हो गया है कि हिंदी साहित्य के इतिहास का नए सिरे से अवलोकन किया जाए।

इस बृहत् हिंदी साहित्य के इतिहास में लोकसाहित्य को भी स्थान दिया गया है, यह खुशों की बात है। लोकभाषाओं में अनेक गाँतों, वीरगाथाओं, प्रेम-गाथाओं, तथा लोकोक्तियों आदि की भी भरमार है। विद्वानों का ध्यान इस ओर भी गया है। यद्यपि यह सामग्री अभी तक अप्रकाशित ही है। लोककथा और

१. बाद में यह योजना सोलह भागों तक ही सीमित कर दी गई।—‘सभा’।

लोककथानकों का साहित्य साधारण जनता के मंत्रतर की अनुभूतियों का प्रत्यक्ष निदर्शन है। अपने वृहत् इतिहास की योजना में इस साहित्य को भी स्थान दे कर समा ने एक महत्वपूर्ण कदम उठाया है।

हिंदी भाषा तथा साहित्य के विस्तृत और संपूर्ण इतिहास का प्रकाशन एक और दृष्टि से भी आवश्यक तथा बांछनीय है। हिंदी की सभी प्रवृत्तियों और साहित्यिक कृतियों के अविकल ज्ञान के बिना हम हिंदी और देश की अन्य प्रादेशिक भाषाओं के आपसी संबंध को ठीक ठीक नहीं समझ सकते। इंडोआर्यन वंश की जितनी भी आधुनिक भारतीय भाषाएँ हैं, किसी न किसी रूप में और किसी न किसी समय उनकी उत्पत्ति का हिंदी के विकास से घनिष्ठ संबंध रहा है और आज इन सब भाषाओं और हिंदी के बीच जो अनेकों पारिवारिक संबंध हैं उनके यथार्थ निदर्शन के लिये यह अत्यंत आवश्यक है कि हिंदी के उत्पादन और विकास के बारे में हमारी जानकारी अधिकाधिक हो। साहित्यिक तथा ऐतिहासिक मेलजोल के लिये ही नहीं बल्कि पारस्परिक सद्भावना तथा आदान प्रदान बनाए रखने के लिये भी यह जानकारी उपयोगी होगी।

इन सब भागों के प्रकाशित होने के बाद यह इतिहास हिंदी के बहुत बड़े अभाव की पूर्ति करेगा और मैं समझता हूँ, यह हमारी प्रादेशिक भाषाओं के सर्वांगीण अध्ययन में भी सहायक होगा। काशी नागरीप्रचारिणी सभा के इस महत्वपूर्ण प्रयत्न के प्रति मैं अपनी हार्दिक शुभ कामना प्रकट करता हूँ और इसकी सफलता चाहता हूँ।

राष्ट्रपति भवन
नई दिल्ली
३, दिसंबर, १९५७

२१ नोव ५५५५

हिंदी साहित्य का वृहत् इतिहास

नागरीप्रचारिणी सभा के संक्षिप्त खोज विवरणों के प्रकाशन के साथ ही सन् १९०३ ई० से हिंदी साहित्य के इतिहासलेखन के लिये प्रचुर सामग्री उपलब्ध होनी आरंभ हुई और उसका विस्तार होता गया। इस क्षेत्र में धीरे धीरे अग्रुल सामग्री का माँझार उपस्थित हो गया। इन उपलब्ध सामग्रियों का उपयोग और प्रयोग समय समय पर विद्वानों ने किया और सभा के भूतपूर्व खोजनिरीक्षक स्व० मिश्रबंधुओं ने मिश्रबंधु विनोद में सन् १९१० ई० तक उपलब्ध गई सामग्री का व्यापक रूप से उपयोग भी किया। यद्यपि उनके पूर्व भी मार्सो द ताली (सं० १८९६ वि०), शिवसिंह सेंगर (सं० १९१४ वि०), डा० सर जार्ज ग्रियर्सन (सं० १९४६ वि०), एफ० ई० की (सं० १९७७) द्वारा क्रमशः हिंदु-स्तानी साहित्य का इतिहास, शिवसिंह सगेष्, माडर्न वर्नाक्यूलर लिटरेचर ऑव हिंदुस्तान, ए हिस्ट्री ऑव द हिंदी लिटरेचर प्रकाशित हो चुके थे, तो भी ये ग्रंथ हिंदी साहित्य के इतिहास नहीं माने जा सकते क्योंकि इनकी सीमा इति-वृत्तसंग्रह की परिधि के बाहर नहीं। निश्चय ही ग्रियर्सन का मान अधिक वैज्ञानिक कालविभाजन के कारण और मिश्रबंधु विनोद की गरिमा उसके कालविभाजन तथा तथ्य संग्रह की दृष्टि से है।

सभा ने हिंदी साहित्य के इतिहासलेखन का गंभीर आयोजन हिंदी शब्द-सागर की भूमिका के रूप में आचार्य रामचंद्र शुक्ल द्वारा किया, जिसका परिवर्धित संशोधित रूप हिंदी साहित्य का इतिहास के रूप में सभा से सं० १९८६ में प्रकाशित हुआ। यह इतिहास अपने गुणधर्म के कारण अनुपम मान का अधिकारी है। यद्यपि अबतक हिंदी साहित्य के प्रकाशित इतिहासों की संख्या शताधिक तक पहुँच चुकी है तो भी शुक्लजी का इतिहास सर्वाधिक मान्य एवं प्रामाणिक है। अपने प्रकाशनकाल से आज तक उसकी स्थिति ज्यों की त्यों बनी है। शुक्लजी ने अपने इतिहासलेखन में १९६६ वि० तक खोज में उपलब्ध प्रायः सारी सामग्री का उपयोग किया था। तब से इधर उपलब्ध होनेवाली सामग्री का बराबर विस्तार होता गया। हिंदी का भी प्रसार दिन पर दिन व्यापक होता गया और स्वतंत्रताप्राप्ति तथा हिंदी के राष्ट्रभाषा होने पर उसकी परिधि का और भी विस्तार हुआ।

संवत् २०१० में अपनी इतिहास जयंती के अवसर पर नागरीप्रचारिणी सभा ने हिंदी शब्दसागर और हिंदी विश्वकोश के साथ ही हिंदी साहित्य का वृहत् इतिहास प्रस्तुत करने की भी योजना बनाई। सभा के तत्कालीन सभापति तथा इस

योजना के प्रधान संपादक स्वर्गीय डा० अमरनाथ झा की प्रेरणा से इस योजना ने मूर्त रूप ग्रहण किया। हिंदी साहित्य की व्यापक पृष्ठभूमि से लेकर उसके अद्यतन इतिहास तक का कमबद्ध एवं धारावाही वर्णन उपलब्ध सामग्री के आधार पर प्रस्तुत करने के लिये इस योजना का संघटन किया गया। मूलतः यह योजना ५ लाख ३६ हजार ८ सौ ५४ रुपये ३४ पैसे की बनाई गई। भूतपूर्व राष्ट्रपति देशरत्न स्व० डा० राजेंद्र प्रसाद जी ने इसमें विशेष रुचि ली और प्रस्तावना लिखना स्वीकार किया। इस मूल योजना में समय समय पर आवश्यकतानुसार परिवर्तन परिवर्धन भी होता रहा है। प्रत्येक विभाग के अलग-अलग गण्य विद्वान् इसके संपादक एवं लेखक नियुक्त किए गए जिनके सहयोग से बहुत इतिहास का पहला खंड सं० २०१५ वि० में, छठा खंड २०१५ में, सोलहवें खंड २०१७ में, दूसरा और तेरहवें खंड २०२२ में तथा चौथा खंड २०२५ में, प्रकाशित हुए। अब यह चौदहवें खंड प्रकाशित हो रहा है। आठवें और दसवें खंड भी तीव्र गति से सुदृढ़ हो रहे हैं और शीघ्र ही प्रकाशित हो जायेंगे। शेष खंडों का कार्य भी आगे बढ़ रहा है। उनके लेखन और संपादन में विद्वान् मनोयोगपूर्वक लगे हुए हैं। इस योजना पर अब तक तीन लाख से ऊपर रुपये व्यय हो चुका है जिसमें से मध्यप्रदेश, राजस्थान, अजमेर, बिहार, उत्तरप्रदेश और केंद्रीय सरकारों ने अस्तक १ लाख ५२ हजार रुपये के अनुदान दिए हैं। शेष षेड़ लाख से ऊपर सभा ने हमपर व्यय किया है और आगे व्यय करती जा रही है। यदि सरकार ने सहायता न की तो योजना का आगे संचालन कठिन होगा : देश के व्यस्त तथा निष्प्राप्त लेखकों को यह कार्य सौंपा गया था। पर इस योजना की गरिमा तथा विद्वानों की अति व्यस्तता के कारण इसमें विलंब हुआ। एक दशक बीत जाने पर भी कुछ संपादकों और लेखकों ने रचनात्मक कार्य नहीं किया था। किंतु ऐसी व्यवस्था कर ली गई है कि इसमें अब और अधिक विलंब न हो। संवत् २०१७ तक इसके संयोजक डा० राजबली पांडेय थे और उसके पश्चात् सं० २०२० तक डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा रहे।

इस योजना को गति देने तथा आर्थिक बचत को ध्यान में रखकर इस योजना को फिर से सँवारा गया और इसके लिये एक संपादक मंडल गठित किया गया जिसके प्रधान महामहिम डा० संपूर्णानंद जी थे। अब इसके सदस्य निम्न-लिखित हैं :

- श्री रामधारी सिंह दिनकर
- श्री डा० नगेंद्र
- श्री कल्याणपति त्रिपाठी
- श्री सुधाकर पांडेय—संयोजक

इस बीच हमारे संपादक मंडल के तीन श्रेष्ठ विद्वान् सदस्यों— श्री डा० संपूर्णानंद, श्री डा० ए० चंद्रहासन् और श्री पं० शिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र'—को काल ने हमसे छीन लिया जिसका हमें हार्दिक शोक है।

इस योजना का अद्यतन प्रारूप निम्नांकित है:

विषय और काल	भाग	संपादक
हिंदी साहित्य की ऐतिहासिक पीठिका	प्रथम (प्रकाशित)	डा० राधवल्लभ पांडेय
हिंदी भाषा का विकास	द्वितीय (प्रकाशित)	डा० श्रीरंग वरमा
हिंदी साहित्य का उदय और विकास (१४०० वि० तक)	तृतीय	पं० कमलापति त्रिपाठी डा० शिवप्रसाद सिंह
भक्तिकाल (निरुण) १४००—१७०० वि०	चतुर्थ (प्रकाशित)	पं० परशुराम चतुर्वेदी
भक्तिकाल (सगुण) १४००—१७०० वि०	पंचम	डा० दीनदयाल गुप्त डा० देवेन्द्रनाथ शर्मा
रीतिकाल (रीतिबद्ध) १७००—१९०० वि०	षष्ठ (प्रकाशित)	डा० नगेंद्र
गीतिकाल (रीतिमुक्त)	सप्तम	डा० भगीरथ मिश्र
हिंदी साहित्य का अभ्युत्थान (भारतेंदु काल १६००—५० वि०)	अष्टम	डा० विनयमोहन शर्मा
हिंदी साहित्य का परिष्कार (द्विषेदी काल १६५०—७५ वि०)	नवम	पं० कमलापति त्रिपाठी पं० सुधाकर पांडेय
हिंदी साहित्य का उत्कर्ष (काव्य १६७५—९५ वि०)	दशम	डा० नगेंद्र, डा० अंचल, पं० शिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र'
हिंदी साहित्य का उत्कर्ष (नाटक १९७५--९५ वि०)	एकादश	डा० रावित्री सिनहा डा० दशरथ श्रोत्र डा० लक्ष्मीनारायण लास
हिंदी साहित्य का उत्कर्ष (कथा साहित्य १९७५—९५ वि०)	द्वादश	डा० कल्याणमल खेडा श्रीकृष्णलाल नागर
हिंदी साहित्य का उत्कर्ष समालोचना, निबंध, पत्रकारिता (१९७५-९५ वि०)	त्रयोदश (प्रकाशित)	डा० लक्ष्मीनारायण सुषाण

हिंदी साहित्य का अद्यतन काल	चतुर्दश	डा० हरवंशलाल शर्मा
(सं० १९६५ वि० से २०१७)	(प्रकाशित)	डा० कैलाशचंद्र भाटिया
हिंदी में शास्त्र तथा विज्ञान	एचदश	श्रीरामधारी सिंह 'दिनकर'
हिंदी का लोक साहित्य	षोडश	डा० गोपाल नारायण शर्मा
	(प्रकाशित)	महार्पणित राहुल सांकृत्यायन

संयोजक—श्रीमुधाकर पांडेय

इतिहासलेखन के लिये जो सामान्य सिद्धांत स्थिर किए गए हैं वे निम्नलिखित हैं :

१—हिंदी साहित्य के विभिन्न कालों का विभाजन युग की मुख्य सामाजिक साहित्यिक प्रवृत्तियों के आधार पर किया जायगा ।

२—व्यापक सर्वांगीण दृष्टि से साहित्यिक प्रवृत्तियों, आंदोलनों तथा प्रमुख कवियों और लेखकों का समावेश इतिहास में होगा और जीवन की सभी दृष्टियों से उनपर यथोचित विचार किया जायगा ।

३—साहित्य के उदय और विकास, उत्कर्ष तथा अपकर्ष का वर्णन और विवैचन करते समय ऐतिहासिक दृष्टिकोण का पूरा ध्यान रखा जायगा अर्थात् तथ्यांक, पूर्वापर तथा कार्यकारण संबंध, पारिस्परिक संपर्क, संघर्ष, समन्वय, प्रभावप्रवण, आरोप, त्याग, प्रादुर्भाव, तिरोभाव, अंतर्भाव, आदि प्रक्रियाओं पर पूरा ध्यान दिया जायगा ।

४—संतुलन और समन्वय—इसका ध्यान रखना होगा कि साहित्य के सभी पक्षों का समुचित विचार हो सके । ऐसा न हो कि किसी पक्ष की उपेक्षा हो जाय और किसी का अतिरंजन । साथ ही साथ साहित्य के सभी अंगों का एक दूसरे से संबंध और सामंजस्य किस प्रकार से विकसित और स्थापित हुआ, इसे स्पष्ट किया जायगा । उनके पारस्परिक संघर्षों का उल्लेख और प्रतिपादन उसी अंश और सीमा तक किया जायगा जहाँतक वे साहित्य के विकास में सहायक सिद्ध हुए होंगे ।

५—हिंदी साहित्य के इतिहास के निर्माण में मुख्य दृष्टिकोण साहित्य-शास्त्रीय होगा । इसके अंतर्गत ही विभिन्न साहित्यिक दृष्टियों की समीक्षा और समन्वय किया जायगा । विभिन्न साहित्यिक दृष्टियों में निम्नलिखित की मुख्यता होगी—

क--इष्ट साहित्यिक दृष्टि : अलंकार, रीति, रस, ध्वनि, व्यंजना आदि ।

ख--दार्शनिक ।

ग—सांस्कृतिक ।

घ—समाजशास्त्रीय ।

ङ—मानववादी, आदि ।

च—विभिन्न राजनीतिक मतवादों और प्रचारात्मक प्रभावों से बचना होगा ।

जीवन में साहित्य के मूल स्थान का संरक्षण आवश्यक होगा ।

छ—साहित्य के विभिन्न कालों में उसके विभिन्न रूपों में परिवर्तन और विकास के आधारभूत तत्वों का संकलन और समीक्षण किया जायगा ।

ज—विभिन्न मतों की समीक्षा करते समय उपलब्ध प्रमाणाँ पर सम्यक् विचार किया जायगा । सबसे अधिक संतुलित और बहुमान्य सिद्धांत की ओर संकेत करते हुए भी नवीन तथ्यों और सिद्धांतों का निरूपण संभव होगा ।

झ—उपयुक्त सामान्य सिद्धांतों को दृष्टि में रखते हुए प्रत्येक भाग के संपादक अपने भाग की विस्तृत रूपरेखा प्रस्तुत करेंगे । संपादक मंडल इतिहास की व्यापक स्वरूपता और आंतरिक सामंजस्य बनाए रखने का प्रयास करता रहेगा ।

पद्धति—

६—प्रत्येक लेखक और कवि की सभी उपलब्ध कृतियों का पूरा संकलन किया जायगा और उसके आधार पर ही उनके साहित्यक्षेत्र का निर्वाचन और निर्धारण होगा तथा उनके जीवन और कृतियों के विकास में विभिन्न अवस्थाओं का विवेचन और निर्देशन किया जायगा ।

७—तथ्यों के आधार पर सिद्धांत का निर्धारण होगा, केवल कल्पना और संमतियों पर ही किसी कवि अथवा लेखक का आलोचना अथवा समीक्षा नहीं की जायगी ।

८—प्रत्येक निष्कर्ष के लिये प्रमाण तथा उद्धरण आवश्यक होंगे ।

९—लेखन में वैज्ञानिक पद्धति का प्रयोग किया जायगा, संकलन, वर्गीकरण, समीकरण (संतुलन), आगमन आदि ।

१०—भाषा और शैली सुबोध तथा सुरविपूर्ण हागी ।

११—प्रत्येक अध्याय के अंत में संदर्भग्रंथों का सूची आवश्यक होगी ।

१२—संपादकों के यहाँसे विभिन्न भागों की संपादित पांडुलिपियाँ आने पर प्रधान संपादक को अथवा जिन्हें सभा निर्दिष्ट करे, उन्हें दिखा दी जाय करें । मलीभौति देख परख लेने पर ही लेखन और संपादन के पुस्तकारों का भुगतान किया जाय करे । एतदर्थ प्रति भाग २५०) रु० तक का व्यय स्वीकार किया जाय ।

१३—सभा का आरंभ से ही यह विचार रहा है कि उर्दू कोई स्वतंत्र भाषा नहीं है, बल्कि हिंदी की ही एक शैली है, अतः इस शैली के साहित्य की यथोचित चर्चा भी ब्रज, अवधी, डिंगल की भौति, इतिहास में अवश्य होनी चाहिए ।

१४—बृहत् इतिहास पर लेखकों को प्रति मुद्रित पृष्ठ ६) ६० की दर से और संपादक को प्रति मुद्रित पृष्ठ १) ६० की दर से पुरस्कार दिया जायगा ।

१५—किसी भाग के संपादक यदि अपने भाग के किसी अंश के लेखक भी हों तो उन्हें अपने लिखे अंश पर केवल लेखन पुरस्कार दिया जाय, संपादन पुरस्कार (उतने अंश का) पृथक् से न दिया जाय ।

१६—बृहत् इतिहास के लेखकों और सभा के बीच परस्पर अनुबंध होगा जिसमें यह भी उल्लेख रहेगा कि इतिहास की पुरस्कृत सामग्री पर सभा का स्वत्व सदा सर्वदा और सर्वत्र के लिये होगा और उसका उपयोग आवश्यकता-नुसार करने के लिये सभा स्वतंत्र रहेगी ।

यह योजना अत्यंत विशाल है तथा अतिव्यस्त बहुसंख्यक निष्णात विद्वानों के सहयोग पर आधारित है । यह प्रसन्नता का विषय है कि इन विद्वानों का तो योग सभा को प्राप्त है ही, अन्यान्य विद्वान् भी अपने अनुभव का लाभ हमें उठाने दे रहे हैं । हम अपने भूतपूर्व संयोजकों—डा० पांडेय और डा० शर्मा—के भी अत्यंत आभारी हैं जिन्होंने इस योजना को गति प्रदान की । हम भारत सरकार तथा अन्यान्य सरकारों के भी आभारी हैं जिन्होंने वित्त से हमारी सहायता की ।

इस योजना के साथ ही सभा के संरक्षक स्व० डा० राजेंद्रप्रसाद और उसके भूतपूर्व सभापति स्व० डा० अमरनाथ झा तथा स्व० पं० गोविंदवल्लभ पंत की स्मृति जाग उठती है । जीवनकाल में निष्ठापूर्वक इस योजना को उन्होंने चेतना और गति दी और आज उनकी स्मृति प्रेरणा दे रही है । विश्वास है, उनके आशीर्वाद से यह योजना शीघ्र ही पूरी हो सकेगी ।

अबतक प्रकाशित इतिहास के खंडों को पुष्टियों के बावजूद भी हिंदी जगत् का आदर मिला है । मुझे विश्वास है, आगे के खंडों में और भी परिष्कार और सुधार होगा तथा अपनी उपयोगिता और विशेष गुणधर्म के कारण वे समाहृत होंगे ।

इस खंड के संपादक श्री डा० हरबंधालालजी शर्मा संस्कृत तथा हिंदी के अधिकारी विद्वान् हैं । उनका मैं विशेषरूप से अनुग्रहीत हूँ क्योंकि व्यस्त होते हुए भी हिंदी के हित में इस कार्य को उन्होंने गरिमा के साथ पूरा किया । इस खंड के लेखकों के प्रति भी सभा अनुग्रहीत है । अंत में इस योजना में योगदान करनेवाले ज्ञात और अज्ञात अन्य सभी मित्रों एवं हितैषियों के प्रति अनुग्रहीत हूँ और विश्वास करता हूँ, उन सबका सहयोग इसी प्रकार सभा को निरंतर प्राप्त होता रहेगा ।

सुधाकर पांडेय

संयोजक,

बृहत् इतिहास उपसमिति, तथा

प्रधान मंत्री

नागरीप्रचारिणी सभा, वाराणसी

मूषिका

हिंदी साहित्य के बृहत् इतिहास के सोलह भागों में प्रकाशन की नागरी-प्रचारिणी सभा की योजना अपने क्षेत्र में अद्भुत कार्य है। हिंदी साहित्य के इतिहासलेखन के क्षेत्र में विशिष्ट अधिकारी विद्वानों द्वारा किया गया यह अनुष्ठान अपना अन्यतम मौलिक गौरव रखता है। यह खंड सन् १९३८ से लेकर लगभग १९६० तक अत्यंत काल से संबद्ध है। इसके संपादक हिंदी के कीर्तिलब्ध विद्वान् डा० हरवंशलाल शर्मा हैं और उनके सहायक श्री डा० कैलाशचंद्र माटिया। दोनों के संपादकत्व में यह खंड प्रकाशित हो रहा है। इससे निश्चय ही हम सबको प्रसन्नता है। इतिहासलेखन और संपादन के लिये तत्त्वप्राप्ति दृष्टि एवं व्यापक अध्ययन के साथ ही साथ युग का समीक्षात्मक बोध तो आवश्यक है ही उसके साथ ही तटस्थ सरस सहिष्णु दृष्टि की भी आवश्यकता होती है। यह उत्तरदायित्व तब और अधिक बढ़ जाता है जब समसामयिक इतिहासलेखन या संपादन का कार्य करना पड़ता है। निश्चय ही संस्कृत साहित्य के तथा प्राचीन साहित्य के विभूत विद्वान् डा० शर्मा ने अपने इस कार्य द्वारा इतिहास-संज्ञान के इन मूल्यों की प्रतिष्ठा स्थापित रखी है। देश के जाने भ्राने विद्वान् यथा डा० नगेंद्र, केशरीनारायण शुक्ल; इंद्रनाथ मदान, डा० विश्वेश्वर स्नातक जैसे सिद्ध लोगों से उन्होंने योगदान लिया है। वहीं युवा पीढ़ी के मर्मज्ञ विद्वानों का भी सहयोग उन्हें प्राप्त हुआ है। इससे इस कृति के सामर्थ्य की भीष्टि हुई है।

आधुनिक साहित्य विचारों, वादों और चिंतनों का युग है तथा विचार के क्षेत्र में भी निरंतर परिवर्तन का। इसलिये सभी क्षेत्रों में आंदोलन, प्रत्यांदोलन, समांदोलन देख पड़ रहा है। ऐसी स्थिति में मूल्यांकन सहज कार्य नहीं। क्योंकि काल किसी भी कृति के गुणधर्म की महिमा का सनातन निकष है और सामयिक साहित्य की आलोचना में इस निकष के उपयोग और प्रयोग तथा उसके फल दर्शन के लिये अवकाश नहीं रहता। ऐसी स्थिति में लेखक और संपादक का उत्तरदायित्व बढ़ा गहन हो जाता है। इस उत्तरदायित्व का निर्वाह इस खंड के सर्जकों ने सफलता के साथ किया है।

प्रायः जानकारी की बिजनी सामग्री इस भाग में आनी चाहिए थी आ चुकी। उर्व साहित्य का इतिहास भी, जो हिंदी की एक सर्वमान्य विशिष्ट खंडी है,

इसमें दिया गया है। इसके लेखक सुप्रसिद्ध साहित्यकार राही मासूम रखा हैं। इन्होंने नये व्यवस्थित ढंग से और विद्वत्तापूर्ण ढंग से यह कार्य किया है।

इन विद्वानों के प्रति ऐसे मानक कार्य के लिये मैं हिंदी जगत् की ओर से बधाई प्रस्तुत करता हूँ और ऐसी आशा करता हूँ कि अपने गुणधर्म के कारण इस कृति का सर्वत्र सम्मान होगा। इस खंड के लिये किसी भूमिका की आवश्यकता नहीं थी और कम से कम इसके संयोजक को यह कार्य नहीं करना चाहिए था किन्तु इसके संपादक का निर्देश टाल सकना मेरे लिये क्या उनके संपर्क में आए किसी भी व्यक्ति के लिये असंभव है क्योंकि डा० शर्मा जो कुछ भी करते हैं भगवत्प्रेरणा से। मुझे विश्वास है कि यह कृति हिंदी के समीक्षा क्षेत्र में अशेष सम्मान की अधिकारिणी होगी, अपने तत्व और धर्म के कारण।

सुधाकर पांडेय

हिंदी साहित्य का बृहत् इतिहास

चतुर्दश भाग : अद्यतन काल

लेखक और लिखित पृष्ठ

लेखक	लिखित पृष्ठ
डा० केसरीनारायण शुक्ल	१-६३
डा० नगेंद्र	६७-७४
डा० रामदरश मिश्र	७७-१५८
डा० बुद्धसेन नौहार	१ ५८-१६७
डा० कमलेश	१६५-२०२
डा० सावित्री सिनहा	२०५-२४५
डा० इंद्रनाथ मदान	२४१-२६६
कुँवरजी अमवाला	२६६-२७८
डा० गोपीनाथ तिवारी	२७६-३०८
डा० रामचरण महेंद्र	३०६-३२८
डा० सिद्धनाथ कुमार	३२६-३५६
डा० विजयेंद्र स्नातक	३५६-३६२
डा० भगवत्स्वरूप मिश्र	३६१-४४५
डा० कैलाशचंद्र भाटिया	४४५-७७६
डा० रवींद्र अमर	४८०-७६५
डा० विश्वनाथ शुक्ल	७६५-८३६
डा० सुरेंद्र माथुर	८३७-८७६
डा० राही मासूम रजा	८५१-९७६

हिंदी साहित्य का बृहत् इतिहास

चतुर्दश भाग : अद्यतन काल

विषयसूची

- १—प्राक्कथन
- २—हिंदी साहित्य का बृहत् इतिहास की योजना
- ३—प्रधान मंत्री का वक्तव्य
- ४—लेखक और उनके द्वारा लिखित पृष्ठ

प्रथम खंड : पृष्ठभूमि और परिस्थितियाँ

अध्याय १ पृष्ठभूमि और परिस्थितियाँ

३—६३

राजनीतिक परिस्थितियाँ ४, आर्थिक और सामाजिक परिस्थितियाँ और पृष्ठभूमि १८, सांस्कृतिक परिस्थिति ३२, आदर्शवादी जीवनदर्शन ३४, राष्ट्रीय चेतना का विकास ३५, प्रमुख विचारधाराएँ-आदर्शवाद ३७, अभिव्यक्तिवाद ३८, रूपवाद ३८, प्रगतिवाद ३९, मानवतावाद ४५, वैज्ञानिक दृष्टिकोण और प्रगतिता ४६, यथार्थवाद ५०, मार्क्सवाद ५०, समाजवाद ५२, साम्यवाद ५४, मनोविरलेषणवाद ५६, अति यथार्थवाद ५७, व्यक्तिवाद ५८, अस्तित्ववाद ५९, प्रतीकवाद और बिंदुवाद ६१, गांधीवाद ६३

द्वितीय खंड : काव्य

अध्याय १ आधुनिक हिंदी कविता

६७—१६४

मूल्यांकन ६७, सर्वेक्षण—इस अध्याय में प्रकाशित काव्य ७४, प्रमुख प्रवृत्तियाँ ८९, उच्च छायावाद ९२, राष्ट्रीय सांस्कृतिक कविता १००, वैयक्तिक प्रगीत कविता ११०, प्रगतिवाद १२४, प्रयोगवाद और नई कविता १३५, नई कविता के उपरान्त हिंदी कविता १५८

अध्याय २ गद्यकाव्य

१६५—२०२

गद्यकाव्यात्मक कृतियों का प्रवृत्तिगत विभाजन १६५, प्रमुख
लेखक १७०, अन्य लेखक १८३

तृतीय खंड : कथा साहित्य

अध्याय १ उपन्यास

२०५—२४२

राजनीतिक सामाजिक उपन्यास २०६, ऐतिहासिक उपन्यास
२२८, अंतर्मुखी मोड़ : मनोवैज्ञानिक और मनोविश्लेषणात्मक
उपन्यास २३४, उपन्यास लेखिकाएँ २४१

अध्याय २ कहानी

२४३—२६६

चतुर्थ खंड : नाटक

अध्याय १ पारसीयुगोत्तर हिंदी रंगमंच

२६६—२७८

अध्याय २ रंगनाटक : पूर्णकालिक

२७९—३०८

शैलीशिल्प २७९, शिल्पविधि २८४, सामाजिक नाटक
२८६, पौराणिक नाटक, २९३, राजनीतिक नाटक २९६, ऐति-
हासिक नाटक २९९

अध्याय ३ एकांकी

३०९—३२८

राष्ट्रीय ऐतिहासिक धारा ३०९, सामाजिक यथार्थवादी
धारा ३१०, धार्मिक पौराणिक धारा ३१०, हास्य व्यंग्यप्रधान
धारा ३१०, द्विवेदी युग में एकांकी ३११, पाश्चात्यविचार-
धारा से प्रभावित द्वितीय उत्थान ३१४, प्रयोगवादी एकांकी-
कार ३१७, द्वितीय महायुद्ध एवं परवर्ती हिंदी एकांकी का
विकास ३२५, नवीन एकांकी की धाराएँ ३२५

अध्याय ४ ध्वनिनाटक

३२९—३५६

रंगमंच नाटक : रेडियो नाटक ३२९, रेडियो नाटक के
उपकरण ३३०, रेडियो नाटक का स्थापत्य ३३१, रेडियो नाटक
के प्रकार ३३२, रेडियो नाटक का प्रारंभ ३३२, हिंदी में रेडियो
नाटक का प्रारंभ ३३३, प्रसिद्ध एकांकीकार : रेडियो माध्यम
३३५, नव्य माध्यम : नव्य नाट्यरूप स्वतंत्रता से पूर्व ३३७,
रेडियो नाटक का विकासकाल ३३६, रेडियो का माध्यम और
काव्य नाटक ३४९, स्वतंत्रोत्तर हिंदी रेडियो नाटक ३५४

पंचम खंड : निर्बंध और समीक्षा

अध्याय १ निर्बंध	३६६—३८२
अध्याय २ शोध प्रबंध	३८४—३९२
अध्याय ३ समीक्षा	३९३—४४२

शुक्लीपुर युग की शुक्ल समीक्षापद्धति ३६३, सौष्ठववादी एवं स्वतंत्रतावादी समीक्षापद्धति ३६४, मानवतावादी समाज-शास्त्रीय समीक्षा ४०८, छायावादोत्तर समीक्षा ४११, मार्क्सवादी समीक्षा ४१३, मनोविरलक्षणआत्मक समीक्षापद्धति ४२५, नई समीक्षा ४३१, मुक्त प्रयास ४३४, लोकतात्विक अध्ययन ४३५, पाठालोचन ४३६, आधुनिक काव्यशास्त्र ४३६, उपलब्धि और अभाव ४४०, हिंदी समीक्षा की सीमाएँ ४४१

षष्ठ खंड : विविध विचारें

अध्याय १ रेखाचित्र	४४५—४७२
रेखाचित्र तथा अन्य साहित्यिक विचारें ४४७, रेखाचित्रों का वर्गीकरण ४४९, विशेष प्रयास ४५२, आरंभिक विशिष्ट रेखाचित्रकार ४५३, अन्य विशिष्ट रेखाचित्रकार ४६०, अन्य उल्लेखनीय रेखा चित्रकार ४६६	
अध्याय २ रिपोर्ताज साहित्य	४७३—४७९
अध्याय ३ संस्मरण, आत्मकथा एवं जीवनी	४८०—४९५
स्वरूप निर्णय ४८३, संस्मरण साहित्य ४८५, आत्मकथा ४८९, जीवनी साहित्य ४९२, उपसंहार ४९५	
अध्याय ४ इंटरव्यू साहित्य	४९६—५०४
अध्याय ५ पत्र साहित्य	५०५—५२२
अध्याय ६ डायरी साहित्य	५२३—५३६
नामकरण ५२३, अन्य साहित्यिक विचारों के लिये डायरी नाम ५२६, हिंदी का डायरी साहित्य ५२७	
अध्याय ७ यात्रा साहित्य	५३७—५४९
अध्याय ८ उर्दू साहित्य	५५१—५७७
नामानुक्रमणिका	५७७—५९४

प्रथम खंड

पृष्ठभूमि और परिस्थितियाँ

लेखक

डॉ० केसरी नारायण शुक्ल



पृष्ठभूमि और परिस्थितियाँ

(सन् १९३७-१९५२ ई०)

प्राधुनिक हिंदी साहित्य के इतिहास में १९३७ से लेकर १९५२ तक की कालावधि अनेक दृष्टियों से महत्वपूर्ण है। इस अवधि में जहाँ एक ओर सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक, धार्मिक, सांप्रदायिक तथा सांस्कृतिक क्षेत्रों में अनेक आंदोलन हुए, वहाँ दूसरी ओर रचनात्मक तथा आलोचनात्मक साहित्य के क्षेत्र में भी विविध विचारधाराओं का आधिपत्य और विकास हुआ। इस अवधि के आरंभिक भाग में द्वितीय विश्वयुद्ध हुआ जिसके गंभीर परिणाम सामने आए तथा इसी अवधि में भारत-वर्ष को स्वतंत्रता प्राप्त हुई और भारतविभाजन के फलस्वरूप उत्पन्न हुई परिस्थितियाँ भी सामने आईं। साहित्य के क्षेत्र पर इन परिस्थितियों का प्रत्यक्ष प्रभाव अप्रत्यक्ष रूप में स्पष्ट प्रभाव लक्षित होता है। युद्ध और शांति के समय रचा गया साहित्य स्पष्ट रूप से पारस्परिक पार्थक्य लिए हुए होता है। उदाहरण के लिये यदि शांति का समय होता है तो बड़े बड़े महाकाव्य, नाटक, महान् उपन्यास तथा शास्त्रीय ग्रंथ आदि लिखे जाते हैं और इसके विपरीत यदि युद्धकाल का वातावरण व्याप्त होता है तो साहित्य के संचित रूप लघुकथा, लघुउपन्यास, रिपोर्टाज, एकांकी एवं स्फुट काव्य का सृजन होता है। इस कथन का आशय यह नहीं है कि इस कालावधि में महान् साहित्यिक ग्रंथ नहीं लिखे गए। यहाँ पर इसका आशय केवल इतना ही है कि इस युग में जो साहित्य के संचित रूप थे वे ही जनता में प्रिय हो सके और उन्हीं को लौकिक स्तर पर स्वीकृति मिल सकी। परंपरागत रूप से प्रचलित संचित साहित्यिक रूपों के साथ साथ इस युग में अनेक नई विधाओं का भी विकास हुआ जिनमें रेडियो-रूपक, रिपोर्टाज, यात्रा संस्मरण, शब्दचित्र तथा व्यंग्यचित्र आदि हैं।

प्राधुनिक हिंदी साहित्य में सन् १९३८ तथा उसके आसपास का काल नवीनता की व्यापकता की दृष्टि से विशेष महत्व रखता है। पंत जी का 'युगांत' १९३८ में प्रकाशित हुआ और यह कृति अपनी संज्ञा के ही अनुरूप एक युग की समाप्ति और दूसरे युग के आरंभ का संकेत बन गई। इसी समय हिंदी साहित्य कल्पना और आदर्श के घेरे को तोड़कर वैयक्तिकता, यथार्थ और प्रगति की प्रशस्त भूमि पर पदार्पण करता है। 'प्रगतिशील लेखक संघ' की स्थापना १९३६ में हुई जिसका प्रथम अधिवेशन मुंशी प्रेमचंद के सभापतित्व में हुआ। इसी समय अनेक नवीन पत्र और पत्रिकाओं का जन्म हुआ जिसमें 'हंस' और 'जागरण' का विशेष महत्व है। प्रगतिशील और (बाद में) प्रयोगशील लेखकों को इन पत्रों से बड़ा बल मिला। हिंदी कविता में

व्यक्तिवादी स्वर बच्चन, नरेंद्र शर्मा, अंचल आदि की कविताओं के माध्यम से इसी समय प्रस्फुटित होता है कुछ आगे चलकर रामविलास शर्मा, केदारनाथ अग्रवाल, नागार्जुन, सुमन, शील जैसे समर्थ कवियों की कृतियों में प्रगतिवाद का रूप धारण करता है और प्रथम 'तारसप्तक' (१९४३) के रूप में अज्ञेय के नेतृत्व में प्रयोगवाद की अवतारणा करता है। गद्य के क्षेत्र में जैनेंद्र, यशपाल, इलाचंद्र जोशी तथा अन्य अनेक समर्थ लेखक इसी समय उभरते हैं।

राजनीतिक परिस्थितियाँ

प्रस्तुत प्रालोच्यकाल राजनीतिक घटनाओं की दृष्टि से अत्यंत महत्वपूर्ण है। इस युग में कतिपय राष्ट्रीय अंतरराष्ट्रीय महत्व की घटनाएँ घटी जिनमें सबसे प्रमुख द्वितीय विश्वयुद्ध, भारत की स्वतंत्रता तथा भारत का विभाजन है। इसका भारतीय साहित्य की गतिविधि पर व्यापक एवं गंभीर प्रभाव पड़ा।

इन घटनाओं तथा इनके प्रभाव का आकलन एवं विश्लेषण करने के पूर्व बीसवीं शताब्दी के आरंभ की भारतीय राजनीतिक वस्तुस्थिति का संक्षिप्त विवरण अप्रासंगिक न होगा, क्योंकि इससे इनके स्वरूप को ठीक ठीक समझने में सहायता मिलेगी। बीसवीं के आरंभिक वर्षों में ब्रिटिश शासन की भारतीय नीति शासन में भारतीयों को भी (अत्यंत सीमित क्षेत्र में तथा अत्यंत संकुचित रूप में) मंमिनित करने की बनी। भारत के नए मंत्री माटेयु ने जो नवीन नीति की घोषणा की उसपर इसका पूरा पूरा प्रभाव था। माटेयु ने कहा कि ब्रिटिश साम्राज्य भारत में स्वशासन की व्यवस्था विकसित करना चाहता है। १९०६ में 'बैम्सफोर्ड बिल' के नाम से इस नई नीति को वैधानिक रूप मिला। इसके अनुसार अंग्रेजों के साथ भारतीयों को भी कुछ मंत्रिपद दिए गए, गवर्नर को 'विटो' का अधिकार दिया गया। यह नई नीति वस्तुतः एक प्रकार की छलप्रवंचना थी। व्यवस्था इस प्रकार थी कि भारतीय मंत्री अंग्रेजों के अधीन और उन्हीं पर निर्भर थे। पट्टाभि सीतारमैया 'कांग्रेस का इतिहास' में लिखते हैं : 'बैम्सफोर्ड बिल ने लोगों के दिलों को आघात पहुँचाया। द्विविध शासन प्रणाली, कौंसिल में नामजद सदस्यों का रहना, राज्यपरिषद्, सार्टिफिकेशन और विटो का अधिकार, आर्डिनंस बनाने की सत्ता और ऐसी तमाम पीछे हटानेवाली बातें उस बिल में थी।' इसी के साथ साथ ऐसा बिल भी बनाया गया जिसके अनुसार कोई भी राजद्रोह के अभियोग में दंडित किया जा सकता था। 'मांटफोर्ड बिल' और 'रीलट बिल' दोनों ही सरकार के हृदयकेंद्र थे। प्रथम के माध्यम से वह साधारण भारतीय जनता को अपना समर्थक बनाना चाहती थी और दूसरे के द्वारा राष्ट्रीय आंदोलन में भाग लेनेवाले तत्वों के दमन का भूख उसने अपने हाथ में पकड़ रखा था। देश इस दोहरी चानाकी को समझ गया और गांधीजी के नेतृत्व में जनता ने 'रीलट बिल' का विरोध किया। सरकार इस स्थिति को समझ

गई और उसने दूसरा हथकंडा अपनाया। १९२२ में बाइसराय 'रीडिंग' ने नरेश संरक्षण बिल पारित किया जिसे असेंबली ने ठुकरा दिया था। अंग्रेजों ने यह प्रचार करना प्रारंभ किया कि भारत के लिये सामंती रियासतों का शासनप्रबंध ही उचित है। अंग्रेज लेखक फ्रेडरिक लुगार्ड ने पूरे ब्रिटिश भारत को देशी राज्यों में बाँट देने का प्रस्ताव रखा। यह सब राष्ट्रीय आंदोलन को असफल बनाने के लिये किया जा रहा था। इसी के परिणामस्वरूप १९१८ में 'लिबरल फेडरेशन' की स्थापना हुई जिसके सदस्य ब्रिटिश शासन में पोषित तथाकथित लिबरल नेता थे। ये नेता उच्च मध्यम श्रेणी के थे और ब्रिटिश सत्ता के समर्थक थे। इन नेताओं ने राष्ट्रीय आंदोलन से जनता का ध्यान हटाने के लिये तथा उसकी शक्ति को क्षीण करने के लिये औपनिवेशिक राज्य की भाँगी की। इन्होंने संघ राज्य का समर्थन गोलमेज परिषद् में किया। यह दल सरकार और कांग्रेस के बीच मध्यस्थ का काम करने लगा और दोनों के बीच समझौता कराने में इसने अपनी दिलबस्ती दिखाई। इस दल को जनता का समर्थन न प्राप्त हो सका और राष्ट्रीय आंदोलन अपनी गति से आगे बढ़ता रहा। १९१६ में हिंदू मुस्लिम समझौता हुआ था और राष्ट्रीय आंदोलन की शक्ति के कुछ और संघटित होने का आभास सा प्रतीत हुआ। इस प्रकार १९१७ से कांग्रेस जनता की प्रतिनिधि संस्था के रूप में और भी दृढ़ हुई। १९१९ में दूसरा आंदोलन समग्र भारतीय जनता का आंदोलन बन गया और इसका नेतृत्व गांधीजी ने किया। इसके पहले यह आंदोलन बंगभंग समस्या पर केंद्रित था। अब आंदोलन का रूप व्यापक हुआ। अब गांधीजी ने सत्याग्रह पद्धति पर मुँह छेड़ा। जनता ने अपने राष्ट्रीय आवेश में हिंसा का भी रास्ता अपनाया जिसके फलस्वरूप सरकार ने पंजाब का हत्याकांड करवाया। १९२१ में इसी संदर्भ में कांग्रेस ने गांधीजी के ही नेतृत्व में असहयोग आंदोलन प्रारंभ किया। इस आंदोलन में नारियों तथा मजदूरों ने भी सक्रिय भाग लिया। किंतु चौराचौरी का हत्याकांड देखकर गांधीजी को बड़ा खोब हुआ और उन्होंने आंदोलन स्थगित कर दिया। सरकार को सांप्रदायिकता को भाग भड़काने का अवसर मिल गया क्योंकि आंदोलन स्थगित होने से राष्ट्रीय एकता बिखर गई। सरकार ने मुस्लिम लीगी नेताओं को भड़काया कि यह आंदोलन मुसलमानों के हित के लिये नहीं है वरन् हिंदुओं के हित के लिये है। फलतः मुस्लिम लीग राष्ट्रीय आंदोलन से सदैव के लिये अलग हो गई। कांग्रेस संघटन भी तीन दलों में बँट गया। गांधीजी असहयोग आंदोलन के समर्थक थे। मोतीलाल नेहरू और चित्तरंजन दास के नेतृत्व में स्वराज्य पार्टी बनी जो 'वैधानिक व्यवधान' की नीति पर चलना चाहती थी। मालवीयजी और लाजपत राय ने 'नेशनलिस्ट पार्टी' संघटित की, जिसके पास कोई निश्चित कार्यक्रम न होते हुए भी उसकी अपनी स्वतंत्र सत्ता थी। इस बिस्मिल का फल यह हुआ कि १९३० तक केवल कौंसिलों में व्यवधान डालने की नीति की सक्रियता के अतिरिक्त कोई व्यापक आंदोलन न हो सका। १९३० से 'सविनय अवज्ञा आंदोलन' गांधीजी ने लाहौर में

रावी के तट पर जवाहरलाल नेहरूजी की अध्यक्षता में प्रारंभ किया जिसमें पूर्ण स्वराज्य को पहली बार लक्ष्य माना गया। यह आंदोलन १९३४ के मध्य तक चलता रहा। सरकार ने दमनचक्र की गति तेज कर दी और कांग्रेस को अवैधानिक घोषित कर दिया। जनता को बहलाने और बहकाने के लिये लंदन में तीन बार 'गोलमेज कॉन्फ्रेंस' भी गई जिसमें नए विधान की बात उठाई गई और पालंड सा रखा गया। सरकार ने प्रखूतों को विशेष प्रतिनिधित्व देकर उनको हिंदू जाति से पृथक् कर दिया जिसके फलस्वरूप गांधीजी को एक बार फिर आंदोलन वापस लेना पड़ा और उन्होंने हरिजनों पर अपना ध्यान केंद्रित किया। १९३५ में प्रांतों को स्वायत्त शासन दिया गया और विभिन्न राजनीतिक संस्थाएँ चुनाव की तैयारी में लग गईं। इस तैयारी में समाजवादी प्रभाव बढ़े उभरे हुए रूप में सामने आया। १९३६ में लखनऊ में कांग्रेस का जो अधिवेशन हुआ उसमें समाजवादी धारणा को बाजी मिली। इस अधिवेशन की अध्यक्षता पं० जवाहरलाल नेहरू ने की थी। वे अभी अभी योरोप से लौटे थे और उनके हृदय तथा मस्तिष्क समाजवादी विचारों से पूरी तरह प्रभावित और प्रेरित थे। उन्होंने यह विचार अनेक अवसरों पर व्यक्त किया। उन्होंने कहा—'वाह समाजवादी सरकार की स्थापना सुदूर भविष्य की ही बात क्यों न हो और हमसे बहुत लोग उसे अपने जीवन में भले ही न देख पावें, लेकिन समाजवाद वर्तमान में वह प्रकाश है जो हमारे पथ को आलोकित करता है।' यह समाजवादी प्रभाव ही था कि कांग्रेस का अधिवेशन सन् १९३७ में प्रथम बार फैजपुर गाँव में हुआ जहाँ से नेहरूजी ने समाजवादी संमेलन को यह संदेश भेजा : 'जैसा कि आप लोगों को मालूम है कि मुझे हर समस्या के प्रति समाजवादी दृष्टिकोण में बड़ी भारी दिलचस्पी है। इस पद्धति के पीछे जो सिद्धांत हैं, उसे हमें समझना चाहिए। इससे हमारी दिमागी उलझन दूर होती है और हमारे काम की कुछ उपयोगिता हो जाती है।'

जैसा कि पहले कहा जा चुका है, सन् १९३७ में कांग्रेस का अधिवेशन प्रथम बार फैजपुर गाँव में हुआ। इसकी अध्यक्षता पं० जवाहरलाल नेहरू ने की। इस वर्ष कांग्रेस की स्वर्णजयंती भी मनाई गई थी। यह अधिवेशन इस दृष्टि से पहला कहा जा सकता है कि किसी बड़े नगर में न होकर यह एक छोटे से ग्राम में हुआ। इस कांग्रेस अधिवेशन ने १ अप्रैल १९३७ को ब्रिटिश सरकार के नए ऐक्ट के विरुद्ध हड़ताल का प्रस्ताव पास किया। १९३८ में बाबू सुभाषचंद्र बोस की अध्यक्षता में कांग्रेस का ५१वाँ अधिवेशन हुआ। यह अधिवेशन गुजरात के एक गाँव हरिपुरा में हुआ था। स्वर्णरानी नेहरू, जगदीशचंद्र बोस, शरदचंद्र चटर्जी तथा जयशंकर प्रसाद जैसे महान् व्यक्तियों की मृत्यु पर शोकप्रस्ताव पास किया गया। इस समय अंग्रेजी

१. एटीन मॅन्स इन इंडिया, पृ० ४१।

२. कांग्रेस का इतिहास, खं० ५० सौतारवैया, भाग २, पृ० १६।

सरकार की ओर से भारतवर्ष पर नया संघशासन विधान लागू किया जानेवाला था। इसी कांग्रेस अधिवेशन में सुभाषचंद्र बोस ने अध्यक्षपद से बोसते हुए कहा था : 'राष्ट्रीय पुनर्निर्माण के विषय में हमारी प्रमुख समस्या होगी देश की गरीबी दूर करना। इसके लिये यह आवश्यक होगा कि वर्तमान भूमिव्यवस्था में बुनियादी रहोबदल की जाय। निस्संदेह जमींदारीप्रथा का नाश करना भी इसमें शामिल हो। किसानों के सारे कर्ज बेबाक कर देने होंगे और देहाती भाइयों के लिये सस्ते दर पर कर्ज पाने की व्यवस्था करनी होगी। वैज्ञानिक तरीकों से खेती करना होगा जिसमें भूमि की पैदावार बढ़े।' अपने इन कृपकसुधार संबंधी मंतव्यों की पूर्ति के लिये सुभाष बाबू ने किसानसभा की आवश्यकता पर बल दिया। १९३६ में कांग्रेस का ५२वाँ अधिवेशन हुआ। यह अधिवेशन त्रिपुरी में हुआ था। इस अधिवेशन में सुभाष बाबू ने यह घोषणा की कि अब स्वराज्य का प्रश्न दृढ़तापूर्वक उठाने का समय आ गया है और पार्टीमेटम के रूप में हमें अपनी समस्याएँ अंग्रेजी सरकार के सामने रख देनी चाहिए। १९४० में मौलाना अबुलकलाम आजाद के सभापतित्व में रामगढ़ में कांग्रेस का ५३वाँ अधिवेशन हुआ। इस अधिवेशन में सभापति ने मुसलमानों के संदर्भ में राष्ट्रीयता के प्रश्न पर विचार किया। उन्होंने विभिन्न घर्मावर्तवियों के देश के रूप में हिंदुस्तान का उल्लेख किया और सबको एकता के सूत्र में बाबद्ध होने का आह्वान किया।

फँजपुर कांग्रेस अधिवेशन से समाजवादी विचारधारा को जो प्रोत्साहन प्राप्त हुआ उसने जनता को एक नया उत्साह दिया और नया रास्ता दिखाया। किसानों और श्रमिकों में यह प्रभाव विशेषरूप से उभरा और उन्होंने संघटित होकर अपने सामूहिक हितों की रक्षा के लिये अनेक आंदोलन किए। सीतारमैया लिखते हैं : 'जहाँ एक ओर जीवनभर रक्त की होली खेलनेवाले अहिंसा की तरफ आकर्षित हो रहे थे या कम से कम हिंसा से मुँह मोड़ते जा रहे थे, वहाँ दूसरी ओर असंख्य किसान सैकड़ों मील चलकर गाँवों से आते थे और अपने संघटन अलग कायम करते थे। ये नए संघटन कम या अधिक मात्रा में कांग्रेस के विरुद्ध होते थे इसके लिये उन्हें एक उद्देश्य, एक झंडा और एक नेता मिल गया। किसानों की हिमायत कोई नई बात न थी, लेकिन अबतक ऐसा कांग्रेस ही करती आई थी। इस बार उन्होंने लाल रंग का सोवियत झंडा अपनाया जिसमें हँसिया और हथौड़ा के चिह्न अंकित थे। किसानों और कम्युनिस्टों में यह झंडा अधिकाधिक चल पड़ा।.....किसानों के नेताओं ने देहातों में दूर दूर तक घूरे किए।.....इस प्रकार इस दल की शक्ति और संघटन में वृद्धि हुई और वह कांग्रेस के मुकाबले पर डट गया।' किसानों की ही भाँति श्रमिकों के भी मन में एक स्वतंत्र समाजवादी भारत का स्वप्न चल रहा था। श्री ए० आर० देसाई लिखते हैं : 'जब तत्कालीन भारतीय समाज के दूसरे वर्ग भारत को स्वतंत्र करने की

कामना कर रहे थे, भारतीय श्रमिक स्वतंत्र समाजवादी भारत का स्वप्न देख रहे थे।^१ किसानों और श्रमिकों के आंदोलन में तब और तेजी आई जब १९३७ के चुनावों के अनंतर बने कांग्रेसी मंत्रिमंडल ने उनकी समस्याओं पर विशेष ध्यान नहीं दिया गया, यद्यपि कांग्रेस ने उन्हें इस प्रकार के आश्वासन दिए थे और इन्हीं की सहायता से यह विचारिणी हुई थी। 'अखिल भारतीय ट्रेड यूनियन कांग्रेस' की स्थापना इस दृष्टि से एक महत्वपूर्ण घटना है जिसमें अखिल भारतीय स्तर पर श्रमजीवी वर्ग साम्राज्यवादी और पूँजीवादी सत्ता से लोहा लेने के लिये खुले मैदान में आया। १९३८ के आसपास और उसके बाद अनेक श्रमिकसंस्थाएँ स्थापित हुईं, श्रमिकों की सभाएँ हुईं और अनेक ऐतिहासिक हड़तालें हुईं। इसी प्रकार किसानों का असंतोष विभिन्न संस्थाओं और अभियानों, 'किसानमार्च' आदि के माध्यम से व्यक्त हुआ। इसी के साथ दूसरी ओर बुर्जुवा वर्ग की भी विभिन्न संस्थाएँ बनी जो कांग्रेस की समर्थक थी और अपने हितों के संरक्षण की दृष्टि से राष्ट्रीय आंदोलन को आगे बढ़ाने में मुख्यतः आर्थिक सहयोग देती थी। श्रमिकों और किसानों की इस चेतना को प्रगतिवादी साहित्य में बड़ी सशक्त वाणी मिली है। नरेन्द्र शर्मा, अंचल, सुमन, नागार्जुन, केदारनाथ अग्रवाल, निराला आदि कवियों ने अपनी अनेक कविताओं से इस समाजवादी चेतना को अभिव्यक्ति दी है।

सन् १९३९ में द्वितीय महायुद्ध छिड़ गया जिसे जर्मनी ने शुरू किया। जर्मनी, इटली तथा जापान एक पक्ष में तथा ब्रिटेन, फ्रांस, अमरीका और रूस दूसरे पक्ष में हुए। इस युद्ध से प्रत्यक्षतः भारत का कोई संबंध नहीं था परंतु ब्रिटिश साम्राज्य के अधीन होने के कारण भारतवर्ष को भी इसमें अनिच्छा से भाग लेना पड़ा। इस समय तक हमारे देश की राष्ट्रीय और सामाजिक चेतना जाग्रत हो चुकी थी, इनलिये इस विश्वयुद्ध में भारत के भाग लेने का तीव्र विरोध किया गया। भारतीय राष्ट्रीय कांग्रेस ने लड़ाई में भाग लेने के पूर्व सारी परिस्थितियों तथा अंग्रेजों के पक्ष के स्पष्टीकरण की माँग की। इसके साथ ही साथ भारतीय नेताओं ने यह भी स्पष्ट माँग रखी कि भारतवर्ष की राष्ट्रीय स्वतंत्रता के विषय में अंग्रेजी सरकार निश्चित घोषणा करे। अंग्रेजी सरकार ने इनमें से किसी भी माँग को मानना पूर्णतः अस्वीकार कर दिया। फलतः देश में प्रांतीय कांग्रेसी सरकारों ने असहयोग करते हुए अपने अपने मंत्रिमंडलों के त्यागपत्र प्रस्तुत कर दिए। ब्रिटिश सरकार की ओर से वाइसराय ने समस्त अधिकार अपने हाथ में लेकर भारत को भी युद्ध में भाग लेने के लिये बाध्य कर दिया। इस लड़ाई में जहाँ एक ओर अनेक राष्ट्रीय तथा अंतरराष्ट्रीय समस्याएँ उलझी हुई थीं वहाँ दूसरी ओर सिद्धांत का प्रश्न भी संलग्न था। अंग्रेजी पक्ष की ओर से ही युद्ध में भाग लेने का आशय प्रत्यक्षतः साम्राज्यवाद का पोषण करना था। इसके अतिरिक्त

इस समय कांग्रेस के कर्णधार तथा देश के महान्ततम नेता महात्मा गांधी अपनी अहिंसावादी नीति के कारण इस युद्ध में सक्रिय रूप में भाग लेने के विरुद्ध थे। भारतवर्ष में जो अन्य राजनीतिक दल थे वे भी अपनी अपनी पृथक् नीति के कारण इस युद्ध में भाग लेने के पक्ष अथवा विपक्ष में थे। विश्वयुद्ध संबंधी ये दृष्टिकोण भारत में प्रचलित समकालीन राजनीतिक विचारधाराओं और चेतना के द्योतक थे।

सन् १९३९ में द्वितीय विश्वयुद्ध आरंभ हो गया। कांग्रेस तथा अन्य राजनीतिक दलों ने अपनी अपनी पूर्वघोषित नीति के अनुसार ब्रिटेन के पक्ष और विपक्ष में अपना समर्थन और विरोध प्रकट किया। युद्ध के बीच जापान ने भारत के कुछ भागों पर आक्रमण किया और उन्हें बमबारी द्वारा नष्ट करने का प्रयत्न किया। कांग्रेस महासमिति ने अपनी राष्ट्रीय स्वतंत्रता की माँग और भी दृढ़तापूर्वक दोहराई। इसके पूर्व भारतीय राष्ट्रीय कांग्रेस पूर्ण स्वराज्य की प्राप्ति को अपना ध्येय बता चुकी थी। १९३७ में अखिल भारतीय कांग्रेस कमेटी ने कांग्रेस के सदस्यों को मंत्रीपद ग्रहण करने की अनुमति केवल इस शर्त पर प्रदान की थी कि वे स्वच्छंद होंगे एवं उनपर गवर्नर का सामान्य नीतियों में अंकुश न रहेगा। इसी के अनुसार कुल ११ प्रदेशों में से ७ में कांग्रेस मंत्रिमंडल बने। इसके कुछ समय पश्चात् अनेक स्थितियाँ ऐसी उत्पन्न हुई कि ये मंत्रिमंडल भंग हुए तथा पुनः नियोजित हुए। परंतु १९४० तक स्थिति इतनी विषम हो गई कि इन मंत्रिमंडलों का अस्तित्व ही खतरे में पड़ गया। जब भारतको अविच्छेद से ही विश्वमहायुद्ध में झोंक दिया गया और कांग्रेस की युद्धनीति तथा उद्देश्य संबंधी स्पष्टीकरण की माँग का कोई उत्तर अंग्रेजी सरकार ने न दिया तब राष्ट्रीय आंदोलन और भी अधिक तीव्र रूप में उभरा। फलतः अंग्रेजी सरकार ने सर्व्व की भाँति हमन की नीति पुनः अपनाई। कांग्रेस के सदस्यगण सख्तों की संख्या में गिरपतार करके जेल भेज दिए गए। इन गिरपतार हुए व्यक्तियों में प्रादेशिक व्यवस्थापिकाओं के सदस्य, केंद्रीय व्यवस्थापिका संस्थाओं के सदस्य, अनेक मंत्रिमंडलों, अखिल भारतीय कांग्रेस समिति तथा कांग्रेस कार्यकारिणी के भी सदस्य थे। चूंकि हम स्थिति में भी मुस्लिमलीग सरकार का समर्थन कर रही थी इसलिये सरकार ने उसे अपना संरक्षण और प्रोत्साहन दिया।

यह युद्ध फासिज्म और नाजीवाद के विरुद्ध था अतएव भारतीय जनता में इसकी व्यापक प्रतिक्रिया हुई। साहित्यकारों ने भी इस दिशा में जनता का साथ दिया और जागरण का शंख फूँका। ब्रिटिश सरकार ने अल्प भारतीय नेताओं से परामर्श लिए बिना ही भारत की ओर से युद्ध की घोषणा कर दी थी और इसी आधार पर कांग्रेसी मंत्रिमंडलों ने त्यागपत्र भी दे दिए थे किंतु जनता अपनी समाजवादी मनो-दृष्टि के कारण और अजनेता गांधीजी अंतरराष्ट्रीय नैतिकता की दृष्टि से सरकार को सहयोग देने के समर्थक थे। जनता राष्ट्रीय स्तर पर अब भी सरकार के विरुद्ध थी किंतु फासिज्म के विरुद्ध अंतरराष्ट्रीय स्तर पर उसकी सहानुभूति मित्रराष्ट्रों के साथ

थी। इस महायुद्ध में मित्रराष्ट्रों की सेना ने अप्रतिम शौर्य दिखाया, विशेषकर रूस की लालसेना का साहस अपूर्व था। भारतीय जनता रूस की विजय चाहती थी। उसके हृदय में लालसेना के प्रति अगाध सहानुभूति और आदर था। इस समय अनेक कविताएँ लालसेना की प्रशस्ति के रूप में लिखी गईं। इस युद्ध के दौरान हिंदी में बड़ा सघन साहित्य रचा गया जिसमें फासिज्म और नाजीवाद के प्रति घृणा और गहरा विरोध व्यक्त हुआ और रूसी एवं भारतीय सैनिकों के शौर्य और साहस के गीत गाए गए।

यह पहले कहा जा चुका है कि मुस्लिम लीग के हुकूमतपरस्त होने के कारण उसे ब्रिटिश शासन का प्रथम प्राप्त था। अंग्रेजों ने उसे अपनी कूटनीति का माध्यम बनाया और भारतीय राष्ट्रीयता की शक्ति को क्षीण करने के लिये उसे भेद डालने के लिये उकसाया। फलतः मुस्लिम लीग प्रतिदिन नई माँगें सामने रखने लगी और सांप्रदायिकता का विषाक्त वातावरण उसके माध्यम से बनाया जाने लगा। अद्यपि उस समय इस माँग की विभीषिका किसी ने नहीं समझी, फिर भी आगे चलकर इसी ने देश का विभाजन कराया और फलस्वरूप भीषण नरमेघ हुए।

मार्च १९४२ में सर स्टेफर्ड क्रिप्स समझौते के प्रस्ताव लेकर भारत आए। वे ब्रिटेन के समाजवादी नेता थे और इस कारण उनका प्रभाव पड़ सकता था, किंतु उनके प्रस्तावों में बड़ी अस्पष्टताएँ और उलझनें थीं। उनके प्रस्ताव अमान्य ही रहे और वे अपने अभियान में असफल होकर वापस चले गए। भारतीय जनता में साम्राज्यवाद के विरुद्ध आक्रोश और असंतोष गहरा होता जा रहा था और वह छोटे-छोटे दिखावटी प्रस्तावों पर रीझनेवाली न थी। नेता भी समझौतों का छलावा देना चुके थे। अतएव अगस्त १९४२ में भारतीय स्वाधीनता की सर्वप्रथम घोषणा के रूप में ८ अगस्त को कांग्रेस ने अहिंसा और सविनय अवज्ञा की नीति के अनुरूप 'भारत छोड़ो' का नारा लगाया। अखिल भारतीय कांग्रेस कमेटी ने स्पष्ट रूप से भारत से ब्रिटिश सत्ता हटाने की माँग की क्योंकि उसका विचार था कि भारतीय स्वाधीनता से ही एशिया की मुक्ति होगी। स्वतंत्र राष्ट्रों का विश्वसंध स्थापित करने की आवाज भी इसी समय लगाई गई। स्वाधीनता के लिये अहिंसात्मक युद्ध के सूत्रधार महात्मा गांधी बने।

गांधीजी ने ८ अगस्त सन् १९४२ को अर्धरात्रि के समय संदेश देते हुए कहा : 'मेरे जीवन की यह अंतिम लड़ाई है। इस निश्चय को किसी भी हालत में, मैं बदल नहीं सकता। इस आंदोलन से कोई अपने को अलग नहीं रख सकता। रचनात्मक कार्य करनेवाले सभी स्वतंत्रता संग्राम में पूरा पूरा हिस्सा लेंगे। कल से सब हिंदुस्तानी अपने को आजाद समझें और उसी तरह से व्यवहार करें। या तो हिंदुस्तान को हम आजाद करके रहेंगे या शहीद होकर मरेंगे।' गांधीजी ने स्पष्ट शब्दों में विदेशी शासकों से भारत छोड़ देने को कहा। इस संमेलन में कहा गया कि 'आज के खतरे

को देखते हुए भारत को स्वतंत्र कर देने की आवश्यकता है। भविष्य के लिये किसी भी प्रकार की प्रतिज्ञाओं और गारंटियों से वर्तमान परिस्थिति में सुधार नहीं हो सकता और न उसका मुकाबला किया जा सकता है। इसी लिये अखिल भारतीय कांग्रेस कमेटी पूरे आयु के साथ भारत से ब्रिटिश सत्ता को हटा लेने की माँग को दुहराती है।^१ इस घोषणा के पश्चात् ही दूसरे दिन से गिरफ्तारियों और दमन का आरंभ हो गया। यह समाचार गांधी की तरह सारे देश में फैल गया। पुलिस की गोलीयों से अनेक राष्ट्र-भक्त शहीद हुए। बिहार में भी क्रांति की आग इस समय विशेष रूप से भड़की। उत्तर प्रदेश के अनेक जिलों में भयंकर अराजकता की स्थिति आ गई। बंगाल में भी अनेक अभियापयुक्त दृश्य सामने आए। मध्यप्रदेश में क्रूर दमननीति अपनाई गई। गुजरात में अनेक स्थलों पर हिंसात्मक कार्य हुए। जमशेदपुर में तीन हजार मजदूरों ने राष्ट्रीय सरकार की माँग करके हड़ताल कर दी। आंदोलन बढ़ने पर बंबई, पूना, अहमदनगर, कानपुर, दिल्ली आदि अनेक नगरों में उसका दमन करने के लिये अनेक अमानुषिक कृत्य हुए। इसी समय गुरिल्ला युद्ध का भी श्रीगणेश हुआ। कुल मिलाकर यह अनुमान किया जाता है कि अगस्त १९४२ की इस महान् क्रांति में लगभग दो लाख आदमियों को बंद दिया गया। अनेक राष्ट्रभक्तों को बीस तीस साल तक की सजा दी गई और कुछ को फाँसी की सजा मिली। कांग्रेस के आँकड़ों के अनुसार इस आंदोलन में दस हजार से अधिक व्यक्ति शहीद हुए। अगस्त १९४२ की यह क्रांति भारतीय स्वतंत्रता-आंदोलन की बहुत महत्वपूर्ण घटना थी। डा० ईश्वरीप्रसाद लिखते हैं : 'अगस्त की यह क्रांति आधुनिक भारत के इतिहास में एक नवीन युग आरंभ करती है। यह अत्याचार और शोषण के विरुद्ध एक जनक्रांति थी और इसकी तुलना फ्रांस के इतिहास में बसील के पतन अथवा रूस की अक्टूबर क्रांति से की जा सकती है।'^२ इस आंदोलन के समय गांधीजी पूना जेल में थे और उन्होंने वहाँ इस दमनचक्र के विरोध में अनशन किया। गांधीजी मुक्त कर दिए गए। १९४३ में लार्ड लिनलिथगो के स्थान पर 'लार्ड वावेल' नियुक्त किए गए। शिमला के संमेलन में सरकार और कांग्रेस के बीच समझौते का प्रयास किया गया, किंतु वह सफल न हुआ।

१९४३ का वर्ष भारतीय इतिहास में विभीषिका का दृश्य प्रस्तुत करता है। इसी वर्ष बंगाल में इतिहासप्रसिद्ध भयंकर अकाल पड़ा। यह अकाल दैवी क्रम और मानवप्रसूत अधिक था। बंगाल में चावल की कमी नहीं थी किंतु उसका भाव १०० ६० प्रति सेंट तक पहुँच गया था और सामान्य जनता के लिये उसे क्रय करना किसी भी प्रकार संभव नहीं था। संपूर्ण महायुद्ध में भी जितने व्यक्ति नहीं मरे, उतने इस भीषण अकाल की भेंट चढ़ गए। लाखों की संख्या में मनुष्य इस अकाल में मर गए।

१. 'कांग्रेस का इतिहास', डा० पद्मिनी सीतारामैया, भाग २, पृ० ३००।

२. माडर्न इण्डिया आन्ड इंडिया, पृ० ४५८-५९।

यह अकाल बंगाल में तो अपनी विभीषिका दिखा ही रहा था, सुदूर द्रावणकोर और मलाबार के गाँव भी उसकी लपेट में आ गए थे। अकाल के बाद जैसा कि स्वाभाविक है, भीषण महामारियाँ फैलीं और हजारों मानव उनके शिकार हुए। साहित्य में इन विभीषिकाओं के रोमांचक, यथार्थ और कल्पचित्र प्रस्तुत किए गए। निराला, बच्चन, सुमन, रागेय राघव, रामविलास शर्मा आदि ने अपनी कविताओं में इसका चित्रण किया। अनेक कहानियाँ और उपन्यास इसे वस्तुविषय बना कर लिखे गए। महादेवी वर्मा ने 'बंगदर्शन' नामक एक संकलन में अकाल से संबंधित हिंदी की कविताओं का संग्रह किया। भूमिका में उन्होंने लिखा है : 'बंगाल का पुनः निर्माण प्रत्येक व्यक्ति का सहयोग चाहता है, परंतु कलाकार तथा लेखकों के निकट तो यह उनके आत्मनिर्माण की परीक्षा है। इस दुर्भिक्ष की ज्वाला का स्पर्श करके हमारे कलाकारों की तूली यदि स्वर्ण न बन सकी, तो उसे राख हो जाना पड़ेगा।' पत्र पत्रिकाओं ने भी अकाल विशेषांक निकाले। इनमें हंस का 'बंगाल का अकाल' अंक विशेष महात्वपूर्ण है। अमृतलाल नागर का 'महाकाल' उपन्यास इस अकाल और महामारी का बड़ा लोमहर्षक चित्र प्रस्तुत करता है।

जनता धामकों के दमनचक्र से यूँ ही विधुन्व थी। इस अकाल ने उसे और भी झकझोर दिया। इसी समय 'आजादहिंद फौज' के नेताओं पर अभियोग लगाए गए जिसके कारण जनता और उग्र हो उठी। ये नेता मुक्त तो कर दिए गए किंतु बहुत से लोग दमनचक्र की भेंट चढ़ गए। तत्कालीन साहित्य में आजादहिंद फौज और उसके नेताओं, विशेषकर सुभाषचंद्र बोस के प्रति संमानपूर्ण उद्गार ध्यक्त किए गए।

विश्वयुद्ध २ सितंबर १९४५ को टोकियो की संधि से समाप्त हुआ। इस युद्ध में रूस उत्पीड़क के विरोधी और शोषितों के रक्षक रूप में प्रकट हुआ। रूस की इस महान् विजय से विश्व का समाजवाद पर विश्वास और दृढ़ हो गया और गुलाम, पराधीन एवं शोषित देश साम्राज्यवाद और उपनिवेशवाद से उद्धार पाने के लिये संनद्ध हुए। चीन में नवीन जनवादी सरकार की स्थापना से समाजवादी दृष्टिकोण को और भी शक्ति मिली। विश्व के सभी जनवादी और शांतिप्रेमी देशों ने 'नए चीन' को हार्दिक बधाई दी और उसका अभिनंदन किया। अपने देश के कवियों ने भी इस अवसर पर उल्लासपूर्ण कविताएँ लिखीं। इस प्रकार अंतरराष्ट्रीय परिवेश जनात्मकता के भाव से व्याप्त हो उठा। इस वर्ष के ब्रिटेन के आम चुनाव में मजदूर दल की विजय और चर्चिल के टोरी दल की पराजय जनात्मकता अथवा प्रगतिशील मनोदृष्टि का एक और संकेत है।

विश्वयुद्ध को समाप्ति के बाद भारत और भी जर्जर रूप में सामने आया क्योंकि युद्ध का सारा व्यय अंग्रेजों ने भारत से ही प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से लिया। यह देखकर जनता के मन में ब्रिटिश साम्राज्यवाद के प्रति गहरा आक्रोश घर कर गया। इस आक्रोश का ही एक रूप १८ फरवरी १९४६ को भारतीय नौसेना के सैनिकों के बिद्रोह के रूप में प्रकट हुआ। इन सैनिकों ने जलयानों में लगे हुए ब्रिटिश सत्ता के प्रतीक यूनियन जैक उतार फेंके और उनके स्थान पर कांग्रेस, मुस्लिम लीग और कम्युनिस्ट पार्टी के झंडे फहराए। बंबई में प्रदर्शन, जलूस और हड़तालें लगातार होने लगीं। बंबई की जनता और मजदूरबर्ग ने इस आंदोलन में पूरा पूरा सहयोग दिया। ब्रिटिश सत्ता ने एक बार फिर भारतीय जनता के रक्त से अपने को रंग लिया। यह नौसैनिक बिद्रोह सफल तो नहीं हुआ किंतु इसने ब्रिटिश साम्राज्यवाद को एक करारा धक्का निस्संदेह दिया। भारतीय नेताओं के कहने से नौसैनिकों ने अपना आंदोलन वापस ले लिया। उनकी ऐक्शन कमेटी के सभापति ने जो यह बात कही कि 'हम भारत को आत्मसमर्पण करते हैं, ब्रिटेन को नहीं', यह उनकी अपराज्यता और उनके अकुंठित स्वाभिमान का परिचायक है।

इस महायुद्ध ने विश्वशांति को अपने समय में तो भंग किया ही, भविष्य के लिये भी उसने एक शाश्वत खतरा पैदा कर दिया। विश्व के प्रमुख राष्ट्रों ने अंतरराष्ट्रीय स्तर पर शांति की स्थापना के लिये १९४५ में संयुक्त राष्ट्रसंघ को जन्म दिया। इसे अंतरराष्ट्रीय स्तर पर सहयोग भी मिला। इसके पूर्व 'लीग आफ नेशंस' नामक विश्वसंस्था यही उद्देश्य लेकर निमित्त हुई थी, किंतु वह अपने उद्देश्य की पूर्ति में नितांत असफल रही। 'संयुक्त राष्ट्रसंघ' उसका स्थानापन्न था जो उससे अधिक समर्थ और व्यापक था।

१९४५ के आम चुनाव में ब्रिटेन में मजदूर बल बहुमत से विजयी हुआ था। चर्चिल के स्थान पर 'एटली' प्रधान मंत्री हो गए थे। अधिक पार्टी की इस विजय से भी भारतीय जनता का मनोबल दृढ़ हुआ। १९ फरवरी १९४६ को 'एटली' ने एक कैबिनेट मिशन भारत भेजने की घोषणा की जिसके प्रस्ताव भारत में अंततः स्वीकार कर लिए गए। १९४६ के संविधान सभा के चुनाव में कांग्रेस को आशातीत सफलता मिली। कांग्रेस की इस सफलता से मिस्टर जिन्ना बहुत चिढ़े और उन्होंने 'सीधी कार्रवाई' घोषित कर दी जिसके फलस्वरूप १० अगस्त १९४६ को कलकत्ते में हिंदुओं का ख़ुलकर बध किया गया। इस हत्याकांड में ३,००० से अधिक हिंदु मारे गए। इसके बाद नोआखाली में भी यहीं और इससे भी अधिक भयंकर सन्देश हुआ। जब देश भर में सांप्रदायिकता की आग फैल गई। हिंदुओं ने कलकत्ते और नोआ-

१. 'बी सर्वेडर डू इंडिया एंड नाट डू ब्रिटेन'—इंडिया डूबे एंड डुमारो, वाई आर० पी० दत्त, पृ० १५९।

साली के हत्याकांड का बदला बिहार में लिया। गांधीजी के प्रयत्नों से यह सांप्रदायिक दंगे शांत हो गए किंतु हिंदू और मुसलमानों के हृदय फट गए जो घोरता से फिर न मिल सके। खैर, देश स्वतंत्र हुआ और भारतीय राष्ट्रीय कांग्रेस का उद्देश्य अब पूरा हुआ। अनेक आंदोलनों और बलिदानों के पश्चात् सैंकड़ों वर्षों की बासता से देश को छुटकारा मिला और अब एक स्वतंत्र देश के रूप में उसके विकास की संभावनाएँ सामने आईं।

फरवरी १९४७ में श्रीएटली ने यह घोषणा कर दी कि ब्रिटेन जून १९४८ तक भारत छोड़ देगा। इसी समय लार्ड मावेल के स्थान पर मार्शलबैटन भारत आए। उन्होंने अपनी योजना में पाकिस्तान की माँग को स्वीकार लिया जिसको अंततोगत्वा सभी दलों ने मान लिया। यह इसलिये भी हुआ क्योंकि इतनी जल्दी पूरे देश की शासनव्यवस्था संभालित करने के लिये कोई भी दल अपने को समर्थ नहीं पा रहा था। १५ अगस्त १९४७ को भारत को आजादी मिली।

१५ अगस्त सन् १९४७ को भारतीय स्वतंत्रता की प्राप्ति के पूर्व ही ३ जून १९४७ को ब्रिटिश सरकार ने पाकिस्तान की माँग मान ली थी। वह इन दोनों राज्यों को स्वतंत्र रूप से राजनीतिक सत्ता प्रदान करने को सहमत हो गई थी। अंग्रेजी सरकार की घोषणा के अनुसार पंजाब तथा बंगाल के कुछ भाग, सीमाप्राप्त, सिंध तथा आसाम आदि का कुछ भाग मिलाकर एक स्वतंत्र राज्य बनेगा जो पाकिस्तान कहलाएगा। सैद्धांतिक दृष्टिकोण से पाकिस्तान के अंतर्गत वह भूभाग लिया जाना था जिसमें बहुमत मुसलमानों का हो। परन्तु व्यावहारिक दृष्टिकोण से यह एक बहुत कठिन कार्य था क्योंकि शताब्दियों से ये दोनों जातियाँ एक साथ सारे देश में सभी स्थानों पर रहती आ रही थी। इसका परिणाम यह हुआ कि जब पाकिस्तान बना तब दोनों ही देशों में दंगे, लूटपाट, अत्याचार आदि हुए जिन्होंने समकालीन साहित्य को प्रभावित किया।

साहित्यकारों ने स्वतंत्रता का अभिनंदन किया किंतु इसी के साथ उन्होंने इसके विभाजन पर दुःख भी प्रकट किया। सांप्रदायिकता, विभाजन तथा शरणार्थियों की समस्याओं को लेकर अनेक साहित्यिक कृतियाँ सामने आईं जिनमें कल्याण, यथार्थता के निर्वाह के साथ साथ, प्रगतिशील दृष्टिकोण सर्वोपरि था। यक्षराल और ऊषादेवी मिश्रा इनमें प्रमुख हैं।

अब शासनसूत्र कांग्रेस के हाथ में था। स्वतंत्रता के साथ एक बहुत बड़ी समस्या देश के सामने आई। यह समस्या शरणार्थियों की थी। आजादी मिलने के पहले ही पंजाब में भयंकर सांप्रदायिक दंगे हुए थे जिनमें पशुता और बर्बरता का नंगा नाच हुआ था। दिल्ली और भरतपुर में भी इस भ्रूलला की कड़ी के रूप में भयानक दंगे हुए थे। नागरिकों का इतना बड़ा स्थानांतरण भारतीय इतिहास की

एक बहुत बड़ी घटना थी। शरणागियों की समस्या ने राष्ट्र के सामने एक बहुत बड़ा संकट उपस्थित कर दिया था। इस समस्या को सुलझाया तो गया किंतु इसने देश की अर्थव्यवस्था को गहरी क्षति पहुँचाई। इस क्षति पर उस समय ध्यान नहीं गया क्योंकि उस समय की सबसे बड़ी आवश्यकता संविधान और व्यवस्था की थी। कांग्रेस ने एक ओर नया संविधान बनाना आरंभ कर दिया दूसरी ओर देशी रियासतों की समाप्ति के लिये व्यापक प्रयत्न किए। सरदार पटेल के प्रयत्नों से धीरे धीरे समस्त रियासतों का भारत में विलयन हो गया।

३० जनवरी १९४८ को गांधीजी की हत्या हो गई। जो महापुरुष सांप्रदायिकता के विरोध में जीवनभर लड़ता रहा था वही सांप्रदायिकता का शिकार बन गया। पूरे देश ने इस पैशाचिक कांड की भर्त्सना की और महात्मा गांधी के प्रति अपनी श्रद्धांजलि अर्पित की।

१९५० के आसपास अमरीका और रूस के संबंधों में हमें विशेष तनाव लक्षित होता है। शीतयुद्ध चल ही रहा था। विश्व के दो सबसे बड़े राष्ट्रों के इस द्वंद्व में भारत ने तटस्थता की नीति अपनाई। अमरीका, ब्रिटेन तथा उनके पक्षपाती देशों को भारत की यह नीति पसंद न आई और उन्होंने कई तरह से दबाव डाला किंतु भारत तटस्थता की नीति पर दृढ़ रहा। इसी समय साम्राज्यवादी देशों ने सीटो तथा अटलांटिक संधियों की नींव रखी। इन संधियों का रुख आक्रामक था। अतएव रूस, चीन एवं विश्व के तटस्थ राष्ट्रों ने इसकी आलोचना की। भारत के प्रधान मंत्री नेहरू ने इन संधियों की कड़ी आलोचना करते हुए इन्हें तृतीय विश्वयुद्ध की स्थिति का जनक कहा। जून १९५० की अपनी इंडोनेशिया यात्रा में भी उन्होंने अपना यह मतव्य सबके सामने रखा। २५ जून १९५० को कोरिया का युद्ध आरंभ हुआ जिसके कारण साम्राज्यवादी उपनिवेशवादी देशों के प्रति शांतिकामी देशों का असंतोष और भी उभरकर सामने आया। १९५४ में अमरीका और पाकिस्तान की सैनिक संधि ने तृतीय महायुद्ध की संभावना को और भी प्रत्यक्ष कर दिया। इसके पूर्व ही रूस तथा अमरीका जड़जन बमों के निर्माण की घोषणा कर चुके थे। एशिया में जन जागरण का एक स्वर फिर बुलंद हुआ। वियतनाम ने फ्रांसीसी उपनिवेशवाधियों को देश से बाहर निकाल देने के लिये संकल्प के साथ युद्ध छेड़ दिया। २६ अप्रैल १९५४ को जिनेवा में चार बड़े राष्ट्रों का अंतरराष्ट्रीय सम्मेलन प्रारंभ हुआ जिसमें जनवादी चीन को भी निमंत्रण मिला। इसी समय भारत, पाकिस्तान, बर्मा, लंका और इंडोनेशिया ने कोलंबो सम्मेलन किया जिसमें तटस्थता की नीति का समर्थन और साम्राज्यवाद तथा उपनिवेशवाद का विरोध किया गया। इन सम्मेलनों का प्रभाव पड़ा और वियतनाम में युद्धविराम हो गया। विश्व के शांतिकामी देश शांतिस्थापना के प्रयासों में लगे रहे जिसका एक महत्वपूर्ण रूप 'पंचशील' के रूप में सामने आया।

यह भारत और चीन की मैत्रीसंधि के आधारभूत नियम थे जिन्हें विश्व के अनेक देशों ने माना और अपनाया। १८ अप्रैल १९५५ में बहंग में तीस एशियाई अफ्रीकी देशों का सम्मेलन हुआ जिसमें पंचशील को सबने व्यापक रूप में स्वीकारा। इस प्रकार एशियाई देशों—जिनमें निश्चय ही भारत का नाम अग्रगण्य है—के प्रयत्न से तृतीय विश्वयुद्ध का संकट कुछ समय के लिये टल गया।

जैसा ऊपर उल्लिखित स्थितियों से स्पष्ट है, इस समय देश के सामने बड़ा आर्थिक संकट था। अनेक ऐसे मोर्चे थे जिन पर पैसा पानी की तरह अनवरत रूप से बहर रहा था। अंग्रेजों ने यो ही भारत की अर्थव्यवस्था को खोलला कर दिया था और उसपर इसे शरणार्थी पुनर्वास तथा कस्मीर का भारी व्यय वहन करना पड़ रहा था। देश के सामने व्याप्त संकट इस समय बड़े भयंकर रूप में था। ऐसी स्थिति में राष्ट्रीय सरकार ने अमरीका से आर्थिक सहायता मांगी। अमरीका ने भारत को साहाय्य दिया। इस सहायता से तात्कालिक संकट से देश कुछ उबरा किंतु इस उबरने का मूल्य उसे बहुत महंगा चुकाना पड़ा। अमरीका ने अपनी विदेश नीति के अंतर्गत भारत तथा अन्य देशों को जो सहायता दी थी वह मानवतावादी दृष्टिकोण से नहीं बरन् विस्तारवादी मनोभाव से प्रेरित थी। देश के स्वाभिमान को इससे गहरा धक्का लगा और उसका समाजवादी व्यवस्था का चिरपोषित स्वप्न चूर चूर हो गया। कांग्रेस सरकार ने न विदेशी पूंजी जस्त करने की दिशा में कोई प्रयत्न किया और न उसने उद्योगों का राष्ट्रीकरण ही किया। जवाहरलाल नेहरू ने कहा : 'आर्थिक ढाँचे में कोई आकस्मिक परिवर्तन न होगा और जहाँतक संभव होगा, उद्योगों का राष्ट्रीकरण नहीं होगा'।^१ इसका प्रभाव देश की आर्थिक स्थिति पर बहुत गहरा पड़ा। देश की संपत्ति का एक बहुत बड़ा भाग अमरीका और ब्रिटेन पहुँचने लगा। केवल अमरीका को १९५० में साठ करोड़ रुपए का मुनाफा हुआ। साढ़े नौ करोड़ रुपया ब्रिटेन के उन व्यक्तियों के लिये प्रति वर्ष भेजा जाता रहा जो आजादी से पूर्व भारत में उच्च पदों पर रह चुके थे। इस गहरी आर्थिक क्षति से जनता में गहरा असंतोष व्याप्त हो गया और कांग्रेस सरकार के समक्ष एक बहुत बड़ी समस्या उपस्थित हो गई। इस अर्थव्यवस्था को सबल बनाने के लिये सरकार ने पंचवर्षीय योजना की रूपरेखा बनाई और १९५१ में उसे लागू कर दिया। यह प्रथम पंचवर्षीय योजना थी जिसमें खाद्यान्न के उत्पादन पर प्रमुख बल दिया गया। यह योजना अपनी आधारभूत नीतियों के कारण सफल न हो सकी और जनता ने इसका स्वागत नहीं किया। 'यह योजना वस्तुनः उन अतिशय महत्वपूर्ण प्रतिज्ञाओं का छलावा थी जो भारतीय राष्ट्रीय कांग्रेस ने भूतकाल में की थी। इस योजना में शक्तिशाली भारतीय नृसिंहों के स्वार्थ और उनकी ब्रिटेन और अमरीका के तुष्टीकरण की दृष्टि

प्रतिबिम्बित हो रही थी।^१ इस प्रथम पंचवर्षीय योजना की असफलता की प्रतिक्रिया तत्कालीन साहित्य में लक्षित होती है। नागार्जुन ने इसपर कई व्यंग्यात्मक कविताएँ लिखी।

१९५२ में स्वतंत्रताप्राप्ति के अनंतर पहला आम चुनाव हुआ जिसमें कांग्रेस विजयिनी हुई और उसने फिर से शासनसूत्र सम्हाला। इस बार कांग्रेस सरकार ने विशेष तत्परता से जनसमस्याओं को परखा और उन्हें दूर करने की कोशिश की। उसने सामुदायिक विकास योजनाएँ चलाई जिनका लक्ष्य गांवों की दशा में सुधार करना था। जुलाई १९५२ तक उसने उत्तरप्रदेश में जमींदारी प्रथा समाप्त कर दी जो देश के इतिहास की एक महत्वपूर्ण घटना है। इसी समय अमरीका और पाकिस्तान की सैनिक संधि हुई जिसके परिणामस्वरूप राष्ट्रीय सरकार को सुरक्षा की दृष्टि से सैनिक बजट बढ़ाना पड़ा। भारत की राष्ट्रीय सरकार अपने विविध कार्यक्रमों के माध्यम से समाजवादी व्यवस्था की ओर बढ़ रही थी। इसी समय प्रधानमंत्री नेहरू समाजवादी देशों का दौरा करके लौटे और उन्होंने प्रगति के लिये समाजवादी व्यवस्था की आवश्यकता पर बल दिया। १९५५ में अवाडी में कांग्रेस का अधिवेशन हुआ जिसमें समाजवादी ढांचे को अपना आदर्श घोषित किया गया। सरकार ने इस ध्येय के अनुरूप अपनी आर्थिक नीतियों में अनेक परिवर्तन किए।

साहित्य पर राष्ट्रीय तथा अंतरराष्ट्रीय दोनों स्थितियों का प्रभाव पड़ता है। विश्व में होनेवाली महत्वपूर्ण और ऐतिहासिक घटनाएँ प्रायः सभी विकासशील देशों के हृदय और मस्तिष्क पर अपनी छाप छोड़ती हैं। राष्ट्रीय राजनीतिक परिस्थितियों के संक्षिप्त आकलन से देश की मनोदृष्टि दो दिशाओं में विशेष अग्रसर लक्षित होती है। प्रथम विदेशी शासन से स्वतंत्र होने की और द्वितीय देश की समाजवादी व्यवस्था की। साम्राज्यवादी अतिचार और शोषण ने ही भारत में आजादी का भाव जगाया और उसे समाजवादी विचारधारा की ओर प्रेरित किया। 'स्वतंत्र भारत' ने १९४९ में समाजवादी देशों के साथ व्यापारिक एवं सांस्कृतिक संबंध स्थापित कर अपनी समाजवादी रक्षान को प्रकट किया जिसका देग की जनता ने मुक्तकंठ से स्वागत किया। तत्कालीन अंतरराष्ट्रीय परिवेग भी हमें जनतंत्र एवं समाजवादी प्रवृत्ति से व्याप्त मिलता है। द्वितीय विश्वयुद्ध के फलस्वरूप साम्राज्यवादी शक्तियाँ दुर्बल पड़ गई जिसका एक परिणाम यह हुआ कि एशिया और अफ्रीका के अनेक देश या तो स्वतंत्र हो गए अथवा स्वतंत्र बना दिए गए। १९५२ तक भारत के अतिरिक्त लंका (१९४७), बर्मा (१९४८) तथा इंडोनेशिया (१९४९) स्वतंत्र हो चुके थे। इसके बाद भी गुलामी से मुक्ति पाने की जनात्मक विचारधारा विकसित होती रही और इंडोनेशिया (१९५५), मोरक्को (१९५६), घाना (१९५७), मलाया (१९५७), ट्यूनीशिया

१. इंडिया इन ट्रांजिशन, बाई स्मेश थापर, पृष्ठ २ सी ३।

(१९५७), कीनिया, उगांडा, टंगानिका जंजीबार, जैम्बिया आदि आजाद हुए। इन नवस्वतंत्र देशों की राजनीति की एक विशिष्टता तो साम्राज्यवाद और उपनिवेशवाद का विरोध है और दूसरी ओर समाजवाद की किसी न किसी रूप में स्वीकृति एवं प्रतिष्ठा है। भारत इस दिशा में अग्रणी ठहरता है और व्यापक रूप से वह अंतरराष्ट्रीय जागृति का सजग साक्षीदार है।

हमारा आलोच्यकाल राष्ट्रीय एवं अंतरराष्ट्रीय दोनों दृष्टियों से गहरी राजनीतिक उथलपुथल का समय है। इस कालावधि में मानवता के विनाश की अनेक भूमिकाएँ बड़े पैमाने पर रची गईं और उनसे उबरने के उतने ही प्रयास भी किए गए जिनमें उल्लेखनीय सफलता मिली। इस सारी हलचल की गूँज तत्कालीन साहित्य में सुनाई पड़ती है। सामंत और जमींदार वर्ग का शोषण और पासंड 'रतिनाथ की चाची' (नागार्जुन), 'संघर्ष' (विष्वंभरनाथ शर्मा कौशिक), 'विषादमठ' (रांगेय राघव), 'महाकाल' (अमृतलाल नागर) आदि उपन्यासों में चित्रित किया गया है। समाजवादी दर्शन का वर्गसंघर्ष 'दादा कामरेड', 'देशद्रोही' (यशपाल) आदि कृतियों में देखा जा सकता है। किसान आंदोलन का भी चित्रण कुछ कृतियों में है जैसे 'अबल मेरा कोई', 'रतिनाथ की चाची' तथा 'संघर्ष'। राष्ट्रीय आंदोलन के संदर्भ में एक उल्लेखनीय बात यह है कि सरकार के दमनचक्र का वर्णन साहित्यकारों ने खुलकर नहीं किया। उस समय वे ऐसा कर भी नहीं सकते थे क्योंकि प्रतिबंध बड़े कठोर थे। स्वातंत्र्योत्तर लिखे गए साहित्य में ब्रिटिश शासकों के दमनचक्र और अत्याचार का यथार्थ और बीभत्स चित्र उतारा गया है। आलोच्यकाल में साहित्यकारों ने या तो अंग्रेज शासकों की प्रशंसा की है जैसे 'जीने के लिये' (राहुल सांकृत्यायन) तथा 'घरंदे' (रांगेय राघव) उपन्यासों में या फिर इधर से अपने को हटाकर सामाजिक वर्गसंघर्ष और जनजागरण का अंकन किया है। स्वातंत्र्योत्तर देणविभाजन से संबद्ध सांप्रदायिक दंगों का चित्रण बाद के उपन्यासों में बड़े सजीव रूप में किया गया है। यशपाल का 'झूठा मन्त्र' उपन्यास इस संदर्भ में विशेष रूप से उल्लेखनीय है। इस काल में लिखे गए नाटकों में राष्ट्रीयता का स्वर सांस्कृतिक और ऐतिहासिक रूपावरण में व्यक्त हुआ है। हरिकृष्ण प्रेमी (शिवासाधना १९३७, प्रतिशोध १९३७, स्वप्नभंग १९४०, आहुति १९४०, उद्धार १९४९, प्रकाश स्तंभ १९५४), उपेन्द्रनाथ अक्षक (जयपराजय १९३७), प्रो० सत्येंद्र (मुक्तियज्ञ १९३७), बृंदावनलाल वर्मा (बीरबल १९५०), जगदीशचंद्र माथुर (कोणार्क १९४९), देवराज दिनेश (मानव प्रताप १९५२) आदि के नाम इस क्षेत्र में उल्लेखनीय हैं।

वार्थिक सामाजिक परिस्थितियाँ और पृष्ठभूमि

ऊपर इस तथ्य की ओर संकेत किया जा चुका है कि सन् १९३७ से लेकर सन् १९५२ तक का काल राजनीतिक दृष्टिकोण से भारी उथलपुथल का था। सामाजिक

दृष्टिकोण से भी यह समय विशेष रूप से महत्वपूर्ण कहा जा सकता है क्योंकि प्रत्येक महत्वपूर्ण राजनीतिक घटना की सामाजिक प्रतिक्रिया व्यापक रूप में मिलती है। द्वितीय विश्वयुद्ध के फलस्वरूप अंतरराष्ट्रीय व्यापारिक स्थिति में अंतर आने से आर्थिक स्थिति प्रभावित हुई। समाजवादी विचारधाराओं ने भी देश की सामाजिक व्यवस्था को प्रभावित किया। महात्मा गांधी ने अछूतोंद्वारा तथा हरिजनोद्वारा से संबंधित जो आंदोलन किया उसके फलस्वरूप देश की अर्थव्यवस्था भी प्रभावित हुई। औद्योगिक क्रांतियों का भी समाज की पारिवारिक व्यवस्था पर प्रभाव पड़ा। इसके अतिरिक्त कृषिप्रधान देश होने के कारण भी राजनीतिक क्रियाकलाप की सामाजिक प्रतिक्रिया व्यापक रूप से मिली।

इस अवधि के मध्य राजनीतिक तथा सामाजिक क्षेत्रों में जो आंदोलन और क्रांतिकारी परिवर्तन हुए उनके फलस्वरूप देश की आर्थिक व्यवस्था भी प्रभावित हुई। कृषिप्रधान देश होने के कारण हमारे देश की ८० प्रतिशत से अधिक संख्या कृषि पर ही निर्भर रहती है। एक बहुत बड़ी संख्या उन श्रमिकों की भी है जो छोटे छोटे उद्योगधंधों में लगी हुई है। विश्वयुद्ध, जनक्रांति, स्वतंत्रताप्राप्ति तथा भारतविभाजन के फलस्वरूप जो परिस्थितियाँ सामने आई उनके कारण कृषि तथा औद्योगिक व्यवस्थाओं में भारी परिवर्तन हुआ और इससे फलस्वरूप नवीन वर्गों का निर्माण आर्थिक आधार पर हुआ।

भारतवर्ष में कृषकवर्ग के जीविकोपार्जन का सबसे बड़ा साधन उसकी भूमि है। यद्यपि भूमि के अनेक उपयोग हैं परंतु कृषकवर्ग उस पर मूलतः खेती ही करता है। उस युग में जो आर्थिक परिवर्तन हुए उनके फलस्वरूप कृषकवर्ग किसानों का स्वत्व स्वयं अपनी ही भूमि पर से धीरे धीरे हटने लगा। जमींदार, महाजन तथा पूँजीपतियों के रूप में लोग उनकी भूमि का स्वामित्व ग्रहण करने लगे। कृषक अनेक ओर से शोषित होने लगा। फलतः खाद्यान्नो का उत्पादन कम होने लगा। इसी कालावधि में बंगाल में भयानक अकाल पड़ा। इसमें कई लाख व्यक्ति मर गए। सरकार ने स्वतंत्रता प्राप्ति के पश्चात् कृषकवर्ग के शोषण तथा उसके संरक्षण का अवलोकन करते हुए जमींदारी की प्रथा समाप्त कर दी। ग्रामपंचायतों तथा सरकारी कृषि योजनाओं के अनुसार अब कृषकवर्ग की स्थिति में क्रमशः परिवर्तन आता जा रहा है।

कृषकवर्ग के समान ही दूसरा शोषित वर्ग समाज का श्रमिक (वर्ग) है। कृषकवर्ग का शोषण जमींदारवर्ग के द्वारा होता है और श्रमिकवर्ग का पूँजीपतिवर्ग के द्वारा। श्रमिकवर्ग की एकता के लिये अनेक प्रयत्न आलोच्य युग श्रमिक वर्ग में हुए। श्रमजीवियों को संघटित करने के लिये श्रमजीवी क्रांति हुई और अनेक विचारधाराएँ प्रचलित हुईं। अंग्रेजी सरकार की औद्योगिक व्यवस्था के फलस्वरूप श्रमिकों की स्थिति पहले से भिन्न हो गई। पूर्वकाल

में जहाँ श्रमिकों का संबंध प्रायः छोटेमोटे व्यावसायिक संस्थानों अथवा वैयक्तिक संस्थाओं से होता था वहाँ अंग्रेजी सरकार ने उद्योगधंधों का जो प्रचार और प्रसार किया उसके फलस्वरूप बड़ी बड़ी औद्योगिक संस्थाएँ बनीं। कृषक जीवन के क्षेत्र में भी जो अनेक संकटपूर्ण स्थितियाँ आईं उनके फलस्वरूप भी एक बहुत बड़ी संस्था में कृषकों को श्रमजीवी होने के लिये बाध्य होना पड़ा। आर्थिक दुरवस्था, सामाजिक हीनता, तथा शिक्षा के अभाव में श्रमिकवर्ग समाज में उपेक्षित सा रहा। सन् १९४२ में राष्ट्रीय क्रांति की जो लहर फैली उसमें इस वर्ग ने भी तन, मन, धन से भाग लिया। अनेक विदेशी विचारकों की विचारधाराओं का प्रसार भी इस वर्ग में हुआ और उसमें वैयक्तिक, सामाजिक तथा राष्ट्रीय चेतना का जागरण हुआ। समाजसुधार से संबंधित आंदोलनों के फलस्वरूप इस वर्ग में भी व्याप्त कुरीतियों एवं अंधविश्वासों आदि को दूर करने का प्रयास किया गया जिसके फलस्वरूप श्रमिककल्याण की अनेक योजनाएँ सामाजिक, सहकारी तथा राजकीय स्तर पर बनाई गईं।

कृषकवर्ग के शोषण का कारण मुख्यतः जमींदारवर्ग ही रहा है। स्वतंत्रता प्राप्ति के पूर्व जमींदारों द्वारा शोषण की कोई सीमा न थी। उनपर किसी तरह का कोई भी प्रतिबंध व्यवहारतः नहीं था। आलोच्य युग के जमींदार वर्ग अनेक लेखकों ने इस तथ्य की घोषणा की है कि भूमि मुख्य रूप से उस किराने की है जो उसपर खेती करता है। इसलिये भूमि से उत्पन्न खेती पर भी उसी का अधिकार है किंतु परंपरागत रूप से चली आनेवाली जमींदारों की व्यवस्था ने कुछ ऐसा रूप ग्रहण कर लिया था कि कृषक का भूमि पर कोई स्वत्व नहीं रह गया था। सन् १९४७ में जब भारतवर्ष को स्वतंत्रता प्राप्त हुई तब सबसे महत्वपूर्ण कार्य जो इस दिशा से किया गया वह था जमींदारी उन्मूलन का आदेश। जमींदारी उन्मूलन के पश्चात् इस वर्ग द्वारा कृषकवर्ग का शोषण समाप्त हो गया।

श्रमिकों का शोषण भारतीय समाज में मुख्य रूप से पूँजीपतिवर्ग द्वारा ही होता रहा है। इसके दो रूप मिलते हैं, एक तो छोटे स्तर पर महाजनवर्ग और दूसरे बड़े स्तर पर पूँजीपतिवर्ग। महाजनवर्ग द्वारा शोषण केवल व्याज आदि के पूँजीपति वर्ग आधार पर होता है तथा पूँजीपतिवर्ग द्वारा शोषण व्यापक स्तर पर। स्थूलतः इन दोनों ही द्वारा शोषण का आधार उनकी संपत्ति है।

अंतर यह है कि एक पूँजीपति अपनी समस्त संपत्ति किसी बड़ी मिल में लगा देता है और महाजन मजदूर के विभिन्न वर्गों में व्याज पर पूँजी वितरित करता है। जमींदारों की तुलना में पूँजीपतियों द्वारा शोषण की विधि भिन्न होती है क्योंकि जमींदार शोषितों को शारीरिक यातनाएँ भी देता है और पूँजीपति केवल उसके श्रम द्वारा अर्जित पूँजी का ही शोषण करता है। स्वतंत्रताप्राप्ति के पश्चात् हमारे देश में औद्योगिक व्यवस्था का स्वरूप परिवर्तित हो गया। राजकीय तथा सहकारी स्तर

पर अनेक योजनाएँ कार्यान्वित की जा रही हैं जिनका उद्देश्य यह है कि शोषक और शोषित वर्गों की पारस्परिक कटुता कुछ कम हो और उनमें कुछ सामंजस्य अथवा समानस्य स्थापित हो।

हमारे देश में नागरिक समाज का सबसे बड़ा अंग मध्यमवर्ग है। इस वर्ग के स्थूल रूप से तीन भेद किए जा सकते हैं। निम्न मध्यमवर्ग, मध्य मध्यमवर्ग तथा उच्च मध्यमवर्ग। इनमें से निम्न मध्यमवर्ग के अंतर्गत वे मध्यमवर्गी लोग आते हैं जिनकी स्थिति श्रमिकों तथा कृषकों से बहुत अधिक भिन्न नहीं है। अंतर केवल इतना ही है कि थोड़ी बहुत शिक्षा प्राप्त कर वे कोई लिपिक आदि का कार्य सरकारी या गैरसरकारी दफ्तरो में बहुत कम वेतन पर स्वीकार कर लेते हैं। उनमें अपने वर्ग और वंश की मिथ्या धारणा होती है और कभी कभी उसका निर्वाह करना उनके लिये कठिन हो जाता है। मध्य मध्यमवर्ग वह समाज है जो किसी प्रकार से अपनी मर्यादा का निर्वाह करता चला जा रहा है। उसी की समस्याएँ समाज में सबसे अधिक हैं। दूसरे शब्दों में, यह कहा जा सकता है कि यही समाज का सबसे अधिक बौद्धिक वर्ग है और अधिकांश वैचारिक आंदोलनों का सूत्रपात इसी वर्ग से हुआ है। उच्च मध्यमवर्ग वह है जो आर्थिक स्थिति की सुदृढ़ता के कारण अपने आप को मध्यमवर्ग में नहीं रखता और उच्चवर्ग के अंतर्गत अपने आप को माने जाने का अभिलाषी रहा है। आलोच्य कालावधि में मध्यमवर्ग के यही तीन रूप मिलते हैं और इन्हीं के जीवन खंडों का चित्रण समकालीन लेखकों ने अपनी कृतियों में विशेष रूप से किया है।

हमारा आलोच्य काल देश की आर्थिक दशा की दृष्टि से विपन्नता, विषमता एवं उनसे उत्पन्न संघर्ष का समय है। प्रथम विश्वयुद्ध ने उद्योगपतियों के सामने लाभार्जन का एक सुनहरा अवसर प्रस्तुत कर दिया था। उन्होंने बड़े बड़े उद्योगों में पूँजी लगाई और उन्हें अपने हाथ में कर लिया। चायबागान, जूट की मिलें आदि जो पहले विदेशी पूँजीपतियों के अधिकार में थीं, अब भारतीय पूँजीपतियों के हाथ में आ गईं। गाँवों में इसी समय साहूकार और महाजनवर्ग उभरता है। दैनिक उपयोग की वस्तुओं—कपड़ा, नमक आदि के मूल्य इतने बढ़ गए थे कि किसान बिना कर्ज लिए अपना जीवन आवश्यकतानुसार उचित स्तर पर नहीं चला पाता था। १९२९ में अंतरराष्ट्रीय मंदी हुई थी और साधारणों के मूल्य गिर गए थे। इस प्रकार किसान पर दुहरी मार पड़ी। एक ओर उसकी आय कम हो गई और दूसरी ओर अन्य वस्तुओं का मूल्य बढ़ जाने के कारण उसकी क्रयशक्ति का ह्रास हो गया। अतएव उसे ब्याज की किसी भी दर पर महाजन से ऋण लेना ही पड़ता था। सरकार की ओर से महाजनवर्ग पर कोई कदम नहीं चला। अतएव धीरे धीरे वह भूमि का स्वामी बनता गया और उसकी स्थिति जमींदार से भी अधिक संपन्न और शक्तिशाली हो गई। पुराने जमींदार तो गाँव में रहने के कारण गाँववालों के प्रति कुछ

जिम्मेवारी का भी अनुभव करते थे किंतु यह नया शोषकवर्ग नगरों में रहता था और कारिरारों के माध्यम से अपना काम करता था। उसके लिये खेती एक व्यापार था। किसान लगान भी चुकाता था, सरकारी कर भी प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में देता था और सबके ऊपर इन साहूकारों के दिन ढूँने रात चौगुने बढ़नेवाले कर्ज की क्लिष्टें अदा करता था। इसका प्रभाव किसान के जीवन पर भी पड़ा और भूमि की उपज पर भी। फलतः अकाल पड़ने लगा और किसान बिल्कुल टूट गया। बंगाल का अकाल इन्हीं परिस्थितियों की भीषणतम परिणति थी जिसमें द्वितीय महायुद्ध के दौरान बर्मा पर जापान का अधिकार हो जाने से वहाँसे चावल का निर्यात बंद हो गया था और असहाय जनता के सामने भूख से मरने के अतिरिक्त दूसरा विकल्प नहीं रह गया था। सच तो यह है कि अंग्रेजों के शासनकाल में किसान का जीवन अकालों का ही सामना करते बीता। इन स्थितियों में खेतिहर श्रमिकों की संख्या बढ़ती गई। उद्योग बड़े नगरों में थे, अतः लोग जीविकोपार्जन के लिए उनकी ओर बढ़ते गए। मजदूरवर्ग में इस प्रकार लगातार वृद्धि होती गई। सरकार ने इस वर्ग के पक्ष में कुछ कानून बनाए थे किंतु वे व्यवहार में कभी न आए गए। मजदूरी इतनी कम थी कि खुराक भी पूरी न पड़ती थी। पूँजीपतियों को उनके कल्याण की कोई चिंता न थी। उनके आवास की स्थिति यह थी कि एक कमरे में औसतन ७८ मजदूर रहते थे।

इसी समय दूसरा महायुद्ध आरंभ हो गया। ब्रिटिश सरकार ने पहले तां भारतीय औद्योगिक विकास का विरोध किया किंतु मित्रराष्ट्रों की सहायता के लिये भारत में औद्योगिक उत्पादन आवश्यक होने से उसे अपनी नीति बदलनी पड़ी। फ्रांस का पतन, ब्रिटिश कलकारखानों और जहाजों का विध्वंस और भारतीय सीमा पर जापानी आक्रमण—ये ऐसे अनिवार्य कारण थे कि भारत में औद्योगिक विकास को बढ़ावा देना आवश्यक हो गया। पूँजीपतियों के लिये यह अनुपम अवसर था और उन्होंने इस युद्ध में दो हजार प्रतिशत तक लाभ कमाया। यह औद्योगिक प्रगति सरकार और पूँजीपतियों के ही हित में थी, जनता के हित में नहीं। मजदूरी नहीं बढ़ी, काम बढ़ गया। जबतक युद्ध चलता रहा, सभी कलकारखाने युद्ध-सामग्री तैयार करने में व्यस्त रहे और मजदूरों को न्यूनतम वेतन देकर मनमाना लाभ उठाते रहे। ज्यों ही युद्ध की समाप्ति हुई, युद्धसामग्री की माँग कम हो गई। इसका परिणाम श्रमिकों के पक्ष में और भी बुरा हुआ। अब उत्पादन कम कर दिया गया और लगभग ४१ प्रतिशत मजदूर कम कर दिए गए। इस दौरान सारी राष्ट्रीय आय और आर्थिक शक्ति पूँजीपतियों के हाथ में आ गई। सामान्य जनता और विशेषकर मध्यम-वर्ग की स्थिति अत्यंत शोचनीय हो गई। किसानों और मजदूरों के सामने बेकारी की समस्या तो आ ही गयी, मध्यमवर्ग में शिक्षितों के बीच बेकारी और भी भयंकर तथा असह्य हो उठी।

भारतीय जनता इस आर्थिक विभीषिका के बावजूद अपने मन में स्वतंत्र भारत का सपना संजोए हुए थी जिसके द्वारा उसे हब अभावों और कष्टों से त्राण पाने की आशा थी। स्वतंत्रता मिली, किंतु उसके हर्षोल्लास के साथ साथ ऐसा दुर्योग भी उपस्थित हुआ कि सबकी आशाएँ भिट्टी में मिल गई। स्वतंत्रता के साथ विभाजन भी सामने आया। देशविभाजन का कार्य बड़ी तेजी से हुआ। चार पाँच सप्ताहों में ही यह संपन्न हो गया जिसमें भारत को एक बड़ी रकम पाकिस्तान को देनी पड़ी। इसी के साथ कश्मीर की समस्या सामने आई और सेना पर व्यय बहुत बढ़ गया। श्रमधियों के पुनर्वसि की समस्या ने इस लगातार ढहती हुई अर्थव्यवस्था को और भी लौखला कर दिया। इधर उद्योगपति, भारतीय ही सही, अपने ढंग से जनशोषण कर ही रहे थे। परिणामस्वरूप शोषण और उत्पीड़न के बीच द्वंद्व शुरू हुआ। आधुनिक हिंदी साहित्य ने इस आर्थिक विषमता का बड़ा सजीव तथा यथार्थपरक चित्रण किया है। उसमें कृषक श्रमिक वर्ग के उत्पीड़न और उससे उत्पन्न वर्गसंघर्ष का पर्याप्त अंकन हुआ है। लेखकों ने इस संघर्ष में प्रगतिवादी दृष्टिकोण अपनाया और उन्होंने अपनी महानुभूति शोषित और दलित को अर्पित की।

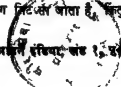
हमारे देश में हिंदू समाज की संरचना का मूल आधार परंपरागत वर्णव्यवस्था है। विविध वर्णों में मुदीर्घ काल से रीतिरिवाज, प्रथाएँ, मान्यताएँ तथा कर्मकांड आदि की प्रणालियाँ चली आ रही हैं। वर्णव्यवस्था के अनुसार सारा हिंदू समाज में वर्ण-समाज ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य और शूद्र जातियों में विभाजित था। व्यवस्था आगे चलकर द्राविड जाति को भी पाँचवें वर्ण के रूप में मान्यता दी गई। विभिन्न युगों में हुए सामाजिक जागरण के फलस्वरूप यह वर्णव्यवस्था स्फुट रूप में छिन्नभिन्न होती चली गई और प्रत्येक वर्ग अनेक जातियों तथा उपजातियों में बँट गया। आरंभ में इसका आधार केवल श्रमविभाजन था जब कि आगे चलकर अर्थव्यवस्था ने भी इसे प्रभावित किया। यातायात की सुविधाओं के प्रचार तथा जीविकोपार्जन के नवीन साधनों के उद्भव के साथ साथ जन-स्तर पर समानता की भावना का इस रूप में विकास हुआ कि अनेक रुढ़ियों का निर्वाह कठिन हो गया। खानपान आदि में भी उतने नियमविधान का पालन कठिन हो गया। आधुनिक रूप में शिक्षा के प्रसार तथा समाजसुधार विषयक आंदोलनों के फलस्वरूप भी समानता की भावना विकसित हुई। स्वामी दयानंद सरस्वती तथा महात्मा गांधी के प्रभाव ने भी वर्णव्यवस्था तथा जातिव्यवस्था की संकीर्णता को थोड़ा दूरकर समाज के मानवतावादी आधार पर बल दिया। इसके फलस्वरूप एक नवीन सामाजिक चेतना का उदय होने लगा जिसका आधार रुढ़िवादी जाति व्यवस्था नहीं थी।

भारतीय समाज में परंपरागत रूप से संयुक्त परिवार की ही प्रथा चली आ रही है। संयुक्त परिवार की प्रथा हिंदू तथा मुसलमान दोनों ही जातियों में है। इस व्यवस्था के अनेक धार्मिक, सामाजिक तथा आर्थिक कारण हैं। सामान्य रूप

से यदि सन् १९३७ से सन् १९५२ तक के काल पर ही विशेष रूप से विचार किया जाय तो इस तथ्य का बोध होगा कि संयुक्त परिवार की प्रथा धीरे-धीरे ह्रास की ओर बढ़ती जा रही है। मध्य तथा निम्न वर्गों के बीच पारिवारिक व्यवस्था में इस व्यवस्था का आधार व्यवसायिक था। इस कालविशेष में शिक्षा के विकास के साथ साथ स्त्रीपुरुषों में वैयक्तिक स्वातंत्र्य की भावना इतनी अधिक बढ़ गई कि किसी भी प्रकार का संयुक्त पारिवारिक अंकुश सहन करना उनके लिये कठिन हो गया। वह व्यवस्था विशेष रूप से मध्यम वर्ग में समाप्त हुई क्योंकि यही वर्ग बौद्धिक मज्जा का सबसे अधिक प्रतिनिधित्व करनेवाला वर्ग कहा जा सकता है। संयुक्त परिवार की परंपरागत धारणा और तीन तीन पीढ़ियों के आधार मध्यमवर्ग में अब लगभग समाप्त हो गए हैं।

सामाजिक व्यवस्था के ऊपर आर्थिक परिस्थितियों का प्रभाव सबसे अधिक पड़ता है। जीवन की आवश्यकताएँ सबोंपर होती हैं और उन्हीं की सुविधा के अनुरूप समाज का गठन होता है। धर्म अवश्य ही अध्यात्मप्रधान देशों में समाजव्यवस्था का एक निर्धारक तत्व होता है किन्तु जब दैनिक जीवन की नितांत आवश्यकताओं की पूर्ति में बाधा पड़ने लगती है तब मनुष्य का ध्यान स्वाभाविक रूप में जिजीविषा पर केंद्रित हो जाता है और इसी स्थिति में आर्थिक सुविधा प्राचीन व्यवस्था के विघटन और नवीन के निर्माण का आधार बन जाती है। भारतीय सामाजिक जीवन में यह विघटन और नए वर्गों का निर्माण उन्नीसवीं शताब्दी से प्रारंभ हो जाता है जो अबतक चल रहा है। उद्योगप्रधान आर्थिक प्रणाली इस संक्रमण का मूलभूत कारण है। मध्ययुगीन भारत में सामाजिक संघटन का आधार वर्णव्यवस्था थी और यह पारस्परिक रूप में जन्म पर आधारित थी (जब कि आज की भाँति यह है कि सिद्धांततः इसका आधार कर्म होता चाहिए था)। इस व्यवस्था के अनुसार प्रत्येक वर्ग और जाति का पेशा निश्चित था। पेशों का यह विभाजन मध्यकालीन अर्थव्यवस्था के उपयुक्त ही था क्योंकि उस समय गाँव एक आर्थिक इकाई थी। १९वीं शताब्दी में और उसके बाद पूरा राष्ट्र एक आर्थिक इकाई के रूप में सामने आया और साथ ही नवीन औद्योगिक अर्थप्रणाली ने श्रमविभाजन की प्रक्रिया को जटिल और विस्तृत बना दिया। इस नवयुग में कोई भी वर्ग अपने ही गाँव या नगर में रहकर स्वपरंपरानुमोदित, निश्चित पेशे को अपनाकर जीवन व्यतीत करने की न हिच रखता था और न ऐसा करने में समर्थ ही था। भारत की इस आर्थिक जर्जरता तथा वैषम्य ने मध्यमवर्ग तथा किसानों की प्राचीन जीवनपद्धति में उथल-पुथल पैदा कर दी। बड़े उद्योगों ने लघु तथा गृह उद्योगों को निगल लिया और उन्हें बहुत कुछ नष्ट कर दिया। अब नए नए पेशे जन्म ले रहे थे और व्यक्ति जीविका उपार्जन के लिये नए नए पेशों को सीखने तथा अपनाने के लिये विवश था। साथ ही उद्योगप्रधान बड़े बड़े नगरों में जीविकोपार्जन की संभावना भी अधिक थी। अतएव

व्यक्ति दूरस्थ भौद्योगिक केंद्रों में जाकर अपनी रोजी कमाने लगा। यातायात की आधुनिक सुविधाओं ने इस सामूहिक स्थानांतरण में सहायता दी। फलतः भौद्योगिक केंद्रों में श्रमिकों के बाढ़, हाते या उपनिवेश बन गए जो कई दृष्टियों से नवीन, विशिष्ट तथा महत्त्वपूर्ण थे। इनमें रहनेवाले लोग आए तो विभिन्न स्थानों से थे जहाँ विभिन्न धर्म तथा विभिन्न सामाजिक संस्कार चलते थे किंतु अब इन विभिन्न भतावत्तवियों को एक ही यातायात में रहना पड़ता था और इनकी आर्थिक समस्याएँ तथा लक्ष्य भी एक ही थे। एक साथ रहने और समान परिस्थितियों को झेलने के कारण उनके वैयक्तिक धर्मों की विभिन्नता तो गौण हो गई और समान आर्थिक चेतना या वर्गचेतना उभर कर ऊपर आ गई जिसने इनकी एकता के सूत्र में ग्रथित कर दिया। इस प्रकार श्रमिकों के बीच वर्गसंघर्ष की भावना का क्रमशः उदय हुआ और वे विभिन्न धर्मबिंबी व्यक्तियों के रूप में नहीं बरन् एक निश्चित आर्थिक समूह या वर्ग के रूप में प्रकट हुए। स्पष्ट है कि ऐसी स्थिति में वर्णव्यवस्था का पुराने रूप में चलना असंभव था। नगरों में छोटे बड़े तमाम होटल खुलने लगे थे जिनमें लोग एकसाथ बैठ कर खाते पीते और उसी के साथ साथ दिलों और कारखानों में सब एकसाथ काम करते थे। अतएव खानपान, छुआछूत आदि के पुराने नियमों का टूटना अनिवार्य ही था। इस विघटन में समाजसुधार संबंधी आंदोलनों और स्वाधीनता संग्राम ने और भी योग दिया। अब शिक्षा भी धर्ममूला न होकर उदार तथा धर्मनिरपेक्ष हो गई थी। स्वाधीनता का आंदोलन जमातकता तथा राष्ट्रीय एकता को आधार बनाकर चल रहा था। अतएव वर्णव्यवस्था तेजी से बिखरने लगी। स्वामी दयानंद सरस्वती तथा महात्मा गांधी दोनों ही उपजातियों का विरोध करते थे। उनका दृष्टिकोण था कि पहले उपजातियाँ मिटें और बाद में उनके स्थान पर नयी हुई बड़ी जातियों का विलयन हो। २०वीं शताब्दी में उपजातियाँ विलीन होने लगीं और बड़ी जातियाँ संघटित होने लगीं। नेताओं और सुधारकों के सामने वर्णविहीन और धर्मनिरपेक्ष समाजवादी समाज का आदर्श या प्रवर्ण्य किंतु वह पूर्णतया चरितार्थ न हो सका। समाजवादी आदर्श को सैद्धांतिक स्वीकृति ही प्राप्त हो सकी क्योंकि मनोभाव या लक्ष्य और ऊड़बड़ संस्कारों में व्यापक अंतर था और गहरी खाई थी। इस आदर्श की प्रतिगामिता की ओर खींचनेवाली भौद्योगिक प्रणाली भी साथसाथ चल रही थी जिसने जातिभेद को पूरी तरह मिटने नहीं दिया। उपजातियों के बंधन कुछ शिथिल अवश्य हुए किंतु बड़ी जातियों की मूँखलाएँ और दृढ़ हो गईं। डा० राधाकमल मुखर्जी लिखते हैं कि 'जातिगत भावना नवीन प्रातिनिधिक शासनव्यवस्था, पेशेवर संघटन तथा ट्रेडयूनियन जैसी संस्थाओं में पुनर्वा-एजेंट जैसा काम करती है।' बहुधा ऐसा होता है कि सिद्धा के प्रसार से जातिवादी दृष्टिकोण व्यापक हो जाता है और लगभग मिट जाता है, किंतु भारतीय समाज



में हमें इसका उलटा रूप दिखाई पड़ता है। इसका कारण है शिष्ट मध्यमवर्ग की बेकारी की समस्या। डा० मुखर्जी का विचार है कि जातिभेद और कटुता बढ़ने का कारण मध्यमवर्ग की बढ़ती बेकारी की समस्या है^१।

नवीन आर्थिक परिस्थितियों का प्रभाव पारिवारिक जीवन पर भी पड़ा। भारतीय जीवनपद्धति में संयुक्त परिवार की प्रथा का विशिष्ट स्थान था और अन्य अनेक कारणों के अतिरिक्त इसका एक महत्वपूर्ण कार्य पारस्परिक जीविकोपार्जन की पद्धति थी। पहले जीवन कृषिप्रधान था। अतएव परिवार के सभी पुरुष सदस्य शारीरिक श्रम करके जीविका उपार्जित करते थे। शारीरिक श्रम की पद्धति में व्यक्तियों की आय में कोई असाधारण विषमता नहीं होती। अतएव उसमें व्यक्तिगत मनमुटाव या असंतोष के लिये कम स्थान रहता है और यही कारण है कि इस व्यवस्था में लोग संमिलित रूप से रहना चाहते हैं। दूसरी बात यह भी है कि कृषि का कार्य सामूहिक पद्धति पर विशेष सुविधा के साथ हो सकता है और इसी रूप में उससे अधिकतम उपज प्राप्त की जा सकती है। लघु गृह उद्योगों पर आश्रित संयुक्त परिवारों की सफलता का भी यही कारण है क्योंकि उनमें भी शारीरिक श्रम की ही प्रधानता है। नए युग में औद्योगिक प्रणाली के विकास के कारण लघु उद्योगों की सफलता की संभावना समाप्त हो गई और खेती के लिये उपयोगी भूमि महाजनों ने हथिया ली थी। अतएव लोग स्वाभाविक रूप से ही इन बड़े उद्योगों की ओर भुके। ये उद्योग बड़े बड़े नगरों में केंद्रित थे। अतएव लोगों को अपने पारिवारिक वातावरण का मोह त्याग कर इन औद्योगिक केंद्रों में जाकर बसना पड़ा। अब वर्णगत तथा परिवारगत पेशे बिल्वर गए थे और एक ही वर्ग और परिवार के व्यक्ति विभिन्न पेशे अपनाने लगे थे। वैयक्तिकता का उद्भव यही से होता है। इस वैयक्तिकता में पेशों की रुचि संबंधी वैशिष्ट्य के साथ साथ औद्योगिक नगरों की दूरी ने भी बड़ा योग दिया। शिष्ट वर्ग में यह वैयक्तिकता की प्रवृत्ति और भी उभर कर सामने आई। सरकारी नौकरियों या व्यापार में आय के अनेक स्तर थे और उनमें बहुत विषमता थी। अतएव लोग संमिलित घनत्व की पद्धति से कतराने लगे। फलतः लोग, विशेषकर समाज के मध्यमवर्गीय लोग व्यक्तिगत परिवार की पद्धति अपनाने लगे जो व्यक्तिगत होते हुए भी कुछ न कुछ संमिलित भी था, जिसके साथ कभी कभी छोटा भाई या बहिन भी होती थी। परिवार का धर्म हुआ पति, पत्नी एवं उनके बच्चे। पारिवात्य देशों में परिवार का जो वैयक्तिक रूप चला आ रहा था उसने भी इस दिशा में प्रेरणा और प्रोत्साहन दिया। फिर भी भारत में विभक्त परिवारों का ठीक वही रूप तो नहीं हो पाया जैसा पारिवात्य आणविक परिवारों का होता है किंतु व्यक्ति की स्वतंत्रता इकाई अवश्य उभरकर सामने आ गई। भारत में व्यक्तिगत या विभक्त परिवार अलग

इकाई रखते हुए भी आपस में आर्थिक संबंध रखते हैं और विवाहादि जैसे महत्वपूर्ण अवसरों पर सामूहिक रूप से काम करते हैं। उनके परिवारों का इष्टदेवता भी एक ही होता है और प्रायः संपत्ति भी संभिलित रहती है। संयुक्त तथा संभिलित परिवार को चारणा का पूरी तौर से लोप भी नहीं हो सका है क्योंकि प्रायः तीन पीढ़ी तक लोग साथ ही रह जाते हैं और इसे आधारभूत समूह कहा जा सकता है। बच्चे बालिग होते ही भ्रमण हो जायें—पारश्चात्य पारिवारिक जीवन की यह वैयक्तिकता, सामान्य रूप से यहाँ कम ही लक्षित होती है। हमारे आलोच्यकाल में विभक्त परिवारों का ऐसा ही रूप था। बाद में यह वैयक्तिकता की प्रवृत्ति तेजी से बढ़ी और फलतः वर्तमान समय में हमने बहुत कुछ आणविक परिवार की पद्धति अपना ली।

संयुक्त परिवार के विघटन का सबसे महत्वपूर्ण प्रभाव नारी के जीवन पर पड़ा। यह प्रभाव विशेषकर मध्यवर्गीय नारी के जीवन में लक्षित होता है। संयुक्त पद्धति में नारी भ्रबला, साधनहीन और अधिकारहीन होते हुए भी जीवननिर्वाह कर लेती थी किंतु अब उसे जीने के लिये आर्थिक संवर्धन करने के लिये तैयार होना पड़ा। परिणामतः नारीशिक्षा एक आत्यंतिक आवश्यकता बन गई और इसी के साथ साथ विधवाविवाह को भी प्रथम दिया जाने लगा। अब तलाक और पुनर्विवाह भी कतिपय परिस्थितियों में वैध है। हिंदी साहित्य में इसके उदाहरण प्राप्त हैं। नारी अब पुरुष के साथ कंधे से कंधा मिलाकर खड़ी हुई और उसमें स्वाभिमान और आत्म-गौरव के भाव जागे। नारीनागरण की भूमिका पहले से ही बन चुकी थी। कांग्रेस की स्थापना के साथ ही जननंश और समाजवादी व्यवस्था का जो आवर्ण उभरा उसका प्रभाव पुरुष के नारी के प्रति दृष्टिकोण पर भी पड़ा। पारश्चात्य जीवनपद्धति में नारी को जैसा बराबर का समान्य स्थान दिया जाता था वह भी सबके सामने आ रहा था। साथ ही शिक्षा का प्रसार होने से लोग बौद्धिक रूप से इसके लिये तैयार भी हो रहे थे। कलकत्ताकांग्रेस ने १९१७ में प्रस्तावित किया था कि मत देने एवं उम्मीदवार के रूप में खड़े होने के लिये स्त्रियों को भी अवसर दिया जाय और उनके लिये भी वही शर्तें हों जो पुरुषों के लिये थी। सरोजिनी नायडू, एनीबेसेंट तथा श्रीमती हीराबाई ने १९१९ में ब्रिटिश सरकार के सामने नारी को राजनीतिक अधिकार देने की माँग पेश की। देश इसके लिये मानसिक रूप से तैयार ही था। प्रांतीय चारासभाओं ने शीघ्र ही महिलाओं को मतदान का अधिकार दे दिया। मद्रास ने इस दिशा में पहल की। संयुक्तप्रांत (उत्तर प्रदेश) ने १९२३ में नारी को वोट देने का अधिकार एकमत होकर प्रदान किया, जो विश्व के सामाजिक इतिहास का अद्वितीय उदाहरण है। १९३१ में कराची में कांग्रेस का अधिवेशन हुआ जिसमें स्त्रीपुरुष के बुनियादी अधिकारों की समानता की घोषणा की गई। नारी का यह उत्थान वस्तुतः राष्ट्रीय आंदोलन के संबद्ध था। राष्ट्रीय आंदोलन में स्त्रियों ने अपनी महत्वपूर्ण भूमिका अदा की। गांधीजी के असहयोग और अथवा आंदोलनों में उन्होंने

सोल्हाह भाग लिया। गांधीजी की विरोधपद्धति अहिंसात्मक थी और वह भारतीय नारी की प्रकृति के अनुकूल पड़ती थी। अतएव उसने घर की चहारदीवारी से बाहर भाकर राष्ट्रीय आंदोलन को अपने सहयोग से बल प्रदान किया। विदेशी वस्तुओं के बहिष्कार का मोर्चा महिलाओं ने सम्हाला। कहना न होगा कि यह मोर्चा हमारे स्वाधीनता संग्राम का सबसे जोरदार पहलू था जिसने विदेशी हितों की कमर तोड़ दी थी। होमरूल आंदोलन की भी मुख्य शक्ति नारीवर्ग ही था। इस आंदोलन की शक्ति, स्त्रियों के उसने एक बहुत बड़ी संख्या में भाग लेने, उसके प्रचार में सहायता करने, स्त्रियोंचित अद्भुत वीरता दिखाने, कष्ट सहने और त्याग करने के कारण इस गुनी अधिक बढ़ गई थी। हमारी लीग के सबसे अच्छे रंगरूट और सबसे अच्छी रंगरूट बननेवाली स्त्रियाँ ही थीं।^१

इस व्यापक नारीजागरण के पीछे राष्ट्रीय स्वाधीनता का उत्साह तो था ही, संयुक्त परिवारप्रथा के भीतर उसकी असहाय और दयनीय स्थिति ने भी उसे घर की सीमाओं से बाहर निकलने के लिये प्रेरित किया था। पं० जवाहरलाल नेहरू का यह विचार है कि—इन स्त्रियों के लिये आजादी की पुकार हमेशा दुहरी माने रखती थी और इस बात में कोई शंका नहीं कि जिस जोश और जिस दृढ़ता के साथ वे आजादी की लड़ाई में कूदें उनका मूल उस घुँघली और लगभग अज्ञात, लेकिन फिर भी उत्कट आकांक्षा में था, जो उनके मन में घर की गुलामी से अपने को मुक्त करने के लिये बसी हुई थी। '.....मामूली तौर पर लड़कियों और स्त्रियों ने हमारी लड़ाई में क्रियात्मक भाग अपने पिताओं और भाइयों या पतियों की इच्छा के विरुद्ध ही लिया। किसी भी हालत में उन्हें अपने घर के पुरुषों का पूरा सहयोग नहीं मिला। स्वाधीनता का आंदोलन नारी के लिये वस्तुतः अपनी मुक्ति का भी आंदोलन था। राजनीतिक समानाधिकार मिल जाने से उसे बाहर आने के लिये एक सहारा मिला और उसका मनोबल दृढ़ हुआ। भारतीय पुरुष आर्थिक स्तर पर उसे समानता नहीं देना चाहता था और इसी लिये १९३१ में 'हिंदू विडोज प्रापर्टी बिल' पास न हो सका किंतु वह नैतिक स्तर पर उसे मुक्ति के महायज्ञ में भाग लेने से रोक भी नहीं सकता था क्योंकि वह स्वयं इस यज्ञ में आहुति दे रहा था। आधुनिक भारतीय नारी का उद्भव इसी समय होता है। आगे चलकर शिक्षाप्रसार और औद्योगिक विकास के साथ साथ उसमें आर्थिक स्वाधीनता का भाव प्रबल हुआ और वह पुरुष के ही समान समाजव्यवस्था के शक्तिशाली आधार के रूप में कर्मक्षेत्र में उतरी।

संयुक्त परिवारप्रथा से विघटन के एक और वैशिष्ट्य परिलक्षित हुआ। प्राचीन पारिवारिक पद्धति में पुरानी रूढ़ियों एवं मान्यताओं का यथावत् निर्वाह संभव था क्योंकि उसमें परिवार के बड़े बूढ़ों का निर्देश चलता था जो बहुधा परंपरा के समर्थक

होते हैं, बल्कि यों कहना चाहिए कि उन्हीं के सहारे परंपराएँ भागे बढ़ती हैं। सामूहिक अर्थसंचय एवं सामूहिक आवास से कृषिओं के संबर्धन में सुविधा का होना इसका दूसरा और उससे भी महत्वपूर्ण कारण था। नए युग में वैयक्तिक परिवारों का रूप इस दृष्टि से सुविधाजनक न था। अतएव बहुत से पुराने रीतिरिवाज, जो सामयिक जीवन की दृष्टि से अनुपयोगी और किसी सीमा तक हानिकर सिद्ध हो रहे थे, समाप्त होने लगे। नई शिक्षा ने इस दिशा में विशेष मार्गप्रदर्शन किया। फलतः धार्मिक और सामाजिक अंधविश्वास टूटने लगे और उनके स्थान पर प्रगतिशील नए विचार स्थान पाने लगे। यह सच है कि इसी युग में बड़े बड़े साम्प्रदायिक दंगे हुए जिनमें अपार धनजन का नाश हुआ किंतु जैसा कि पहले कहा गया है, उनके राजनीतिक तथा अन्य व्यापक कारण थे। साधारण सामाजिक जीवनदृष्टि में प्रगति आ गई थी। इस नए औद्योगिक युग ने जहाँ भारतीय जनजीवन में बहुत सी बिड़बनाओं, विषमताओं और विभीषिकाओं को जन्म दिया, वहाँ उसने जीवनदृष्टि में व्यापकता का भी समावेश किया।

सामाजिक जीवन में मध्यवर्ग का स्वरूप इसी युग में उभरा। प्रशासन को चलाने के लिये सरकार को ऐसे कर्मचारी वर्ग की आवश्यकता थी जो शिक्षित हो और जो साधारण जिम्मेदारियाँ निभा सके। पूँजीवादी अर्थव्यवस्था को भी चलाने के लिये बहुत से पक्षलिखे कर्मचारियों की आवश्यकता थी क्योंकि व्यापार उनके बिना सुचारु रूप से बड़े पैमाने पर नहीं चल सकता था। इन सेवाओं से इनका अर्थोपार्जन मात्र इतना होता था कि जीवन बिना किसी विरोध भाषा के साधारण स्तर पर चलाया जा सके। इस वर्ग में आनेवालों की स्थिति निर्धन किसानों और श्रमिकों से बेहतर थी और समाज में शिक्षित समुदाय के रूप में इनकी एक स्तरीय प्रतिष्ठा भी बन गई थी। यह वर्ग शारीरिक श्रम न करके बौद्धिक श्रम करता था। समाज का यही वर्ग मध्यमवर्ग कहलाया। स्पष्ट रूप से यह वर्ग प्राचीन अर्थव्यवस्था के आधार पर न बनकर प्रशासनप्रणाली और अर्थव्यवस्था के आधार पर बना था। नौकरी करनेवाले मध्यवर्गीय लोगों के लिये अंग्रेजी का ज्ञान अनिवार्य था क्योंकि सारा काम उसी के माध्यम से करना होता था। शासनतंत्र यही चलाता था। इस मध्यमवर्ग ने राष्ट्रीय आंदोलन में सबसे महत्वपूर्ण भूमिका निभाई। शासनतंत्र चलाना और साथ ही स्वाधीनतासंग्राम में योग देना—दो परस्पर विरोधी बातें लग सकती हैं किंतु मध्यमवर्ग के संदर्भ में उसमें कोई असंगति नहीं है। सामाजिक और प्रशासनिक व्यवस्था को चलानेवाला मध्यमवर्ग ही है और क्रांतिकारी अभियान चलानेवाला भी यही बुद्धिजीवी मध्यमवर्ग है। समाज का दो तिहाई भाग इसी श्रेणी में आता है। अतएव इनके पास जीवन की एक पद्धति होती है जिसमें अपना स्तर और अपनी प्रतिष्ठा का विचार निहित रहता है। इसी लिये यह वर्ग सामाजिक प्रश्नों के प्रति विशेष जागरूक होता है। नए विचार तथा नई मान्यताएँ उसी के माध्यम से जन-

जीवन में प्रवेश पाती है और वह सामाजिक चेतना का संवाहक और अभ्यदूत होता है। १९वीं शताब्दी के उत्तरार्ध और बीसवीं शताब्दी के आरंभ में हम भारतीय मध्यमवर्ग को युग की प्रगति और शक्ति के संचालक और प्रतीक के रूप में पाते हैं और इसी के बीच से हमारे लोकनायक जन्मते हैं। यह वर्ग अपने स्वरूप की व्यापकता और विविधता के कारण संघटित नहीं हो सकता किंतु इसका यही दोष प्रगतिशीलता और वैचारिक उच्चारता की दृष्टि से विशिष्ट गुण बन जाता है। यह वर्ग नई चेतना का संवाहक है; किंतु इस सत्य के पीछे एक दूसरा सत्य भी छिपा हुआ है जो इसका प्रेरक है और वह है मध्यमवर्ग का अभावग्रस्त, संक्रांत और कुंठित जीवन। आधुनिक हिंदी साहित्य मध्यमवर्ग की इसी कुंठा की कथा कह रहा है। काम्य, उपन्यास और कहानियाँ इसी कुंठाग्रस्त खोखले जीवन के सामाजिक, वैयक्तिक और मनोविरलेश-त्मक चित्र प्रस्तुत करती हैं। व्यवस्था में नवीनता और परिवर्तन की आवश्यकता सभी अनुभूत होती है जब प्रचलित व्यवस्था की विषमता असह्य हो जाय। अंग्रेजों की शासनप्रणाली तथा उनकी औद्योगिक अर्थव्यवस्था ने अपनी सुविधा के लिये इस वर्ग को जन्म दिया था। इस वर्ग में बौद्धिक श्रम की ही प्रधानता थी। अतएव जब देश में अकास तथा पूर्ववर्षित अर्थसंकट आए तो इसकी दशा अत्यंत शोचनीय और दयनीय हो गई। यह शारीरिक श्रम कर नहीं सकता था क्योंकि इसका उसे अभ्यास नहीं था और दूसरी ओर इतनी नौकरियाँ भी नहीं थी कि यह बेकारी के अभिशाप से मुक्त रहे। १९३० के बाद से ही मध्यमवर्ग को दशा दयनीय हो जाती है और वह चिताओं से विजड़ित हो जाता है। सामाजिक उत्तरदायित्व उसे सबके सब निवाहने थे, और अपनी स्तरीय सामाजिक मर्यादा के अनुरूप ही निवाहने थे किंतु आर्थिक साधन की दृष्टि से वह पंगु हो रहा था। फलस्वरूप मध्यमवर्गीय परिवारों के इतिहास में बड़े उतार चढ़ाव इस कालावधि में लक्षित होते हैं। इस काल में लिखे गए सामाजिक उपन्यासों का प्रधान वस्तुविषय मध्यमवर्ग का विषम जीवन है।

सामाजिक जीवन में इस समय हमें अछूतोंद्वारा की भावना भी परिलक्षित होती है। अछूत समस्या को लेकर सबसे पहले १९१७ में कलकत्ता कांग्रेस ने यह प्रस्ताव पारित किया था : 'यह कांग्रेस भारतवासियों से आग्रह करती है कि परंपरा से दलित जातियों पर जो एकाग्र चली आ रही है वे बहुत दुःख देनेवाली और क्षोभकारक हैं जिससे दलित जातियों को बहुत कठिनाइयों, सशक्तियों और असुविधाओं का सामना करना पड़ता है, इसलिये न्याय और असमंसी का यह तकाजा है कि ये तमाम दलितों उठा दी जायँ।' गांधीजी का नेतृत्व पाकर अछूतोंद्वारा की समस्या समाज के सामने उभरकर आई और उसे सबकी सहानुभूति मिली। गांधीजी का कहना था कि अछूत कहलानेवाले वर्ग को हिन्दू समाज में प्रतिष्ठित स्थान मिलना चाहिए। वे

यहाँ तक कहते थे कि हिंदुत्व का मिट जाना अच्छा है अपेक्षाकृत इसके कि उसपर अछूत का कलंक लगा हो। उन्होंने इस समस्या को अपने असहयोग आंदोलन का एक मुख्य धंग बना लिया। ब्रिटिश शासक भेद नीति के समर्थक थे और वे समझते थे कि अछूतों को हिंदू समाज में प्रतिष्ठा मिल जाने से जनता की एकता व्यापक हो जायगी और इससे राष्ट्रीय आंदोलन को विशेष बल मिलेगा। अतएव उन्होंने यह प्रचार करवाया कि अछूत हिंदू नहीं हैं। वे मुसलमानों की भाँति अछूतों को भी स्वतंत्र प्रतिनिधित्व देकर उन्हें कांग्रेस से पृथक् कर देना चाहते थे। उनकी इस नीति को अछूतवर्ग के नेता डा० अंबेदेकर और श्रीनिवासन् ने आगे बढ़ाया और अछूतसमस्या को उन्होंने राजनीतिक प्रश्न बना दिया। इन्होंने गोलमेज परिषद् में बुनियादी अधिकार, बालिग मताधिकार के अतिरिक्त स्वतंत्र प्रतिनिधित्व की भी माँग प्रस्तुत की। कांग्रेस ने तीसरी माँग का विरोध किया और यह तथा असफल हो गई। रामजे मैकडानल्ड के 'कम्युनल एवार्ड' ने अछूतों के स्वतंत्र प्रतिनिधित्व की माँग स्वीकार कर ली। इसपर १९३२ में गांधीजी ने आभारण धनशन आरंभ कर दिया जिसके फलस्वरूप कांग्रेस और अछूतवर्ग में समझौता (पूना पैक्ट) हुआ। इस समझौते के अनुसार कांग्रेस ने अछूतवर्ग को १४२ सीटें देना स्वीकार किया जब कि अंग्रेज सरकार केवल ६१ सीटें दे रही थी। इस पैक्ट के बाद ही 'हरिजन सेवक संघ' की स्थापना हुई जिसके मंत्री ठक्कर बप्पा की सेवाएँ अविस्मरणीय हैं। इस संघ का लक्ष्य अछूतों को सामाजिक अधिकार दिलाना था। श्रीजगजीवनराम के नेतृत्व में दलित जातिसंघ ने अछूतवर्ग की बड़ी सेवाएँ की। इन संघों से राष्ट्रीय आंदोलन को बल मिला और दूसरी ओर समाज में अछूतों के प्रति सहानुभूति का भाव उत्पन्न हुआ। हमारे आलोच्यकाल में अछूतोंद्वारा की समस्या को पिछले युग की अपेक्षा साहित्य में बहुत कम स्थान दिया गया है। 'शेखर : एक जीवनी' में बिद्रोही शेखर ब्राह्मण छात्रों का छात्रावास छोड़कर अछूतों के छात्रावास में रहने लगता है। वह अछूतोंद्वारा समिति की स्थापना करता है और अछूत बालकों के लिये स्कूल खोलकर स्वयं उन्हें पढ़ाता है। 'मनुष्यानंद' उपन्यास में गंगी बुध्वा नगरपालिका को भुका देने की शक्ति रखता है।

हमारे आलोच्य काल का सामाजिक परिवेश संक्रांति, संघर्ष एवं प्रगति की संभावनाओं से परिब्यास लक्षित होता है। इस युग में लिखे गए उपन्यास इस परिवेश को बड़े जीवंत रूप में प्रस्तुत करते हैं। जैनेंद्र के 'कल्याणी' उपन्यास में नारी के घर और बाहर के जीवन का द्वंद्व बड़े सजीव रूप में चित्रित किया गया है। 'पर्व की रानी' (इलाचंद्र जोशी), 'दादा कामरेड' (यशपाल), 'चरोदे' (रांगेय राघव), 'अचल मेरा कोई' (वृंदावनलाल वर्मा) आदि उपन्यासों में विवाह की प्रथा में खिलाई, स्वच्छंद प्रेम, तलाक आदि की बात उठाई गई है जो आधुनिक नारी की परिवर्तित परिस्थिति तथा बदले हुए मनोभावों का परिचय देती है। नारी की अवस्था

को प्रस्तुत करने में बहुधा कुछ लेखकों ने प्रगति, यथार्थ और प्रकृतचित्रण के नाम पर बहुत धी दमित भासनाओं और कामबिकृतिओं को चित्रित किया है और इस प्रस्तुतीकरण में मनोवैज्ञानिक आधारभूमियाँ दी हैं। 'निमंत्रण', 'जीजी जी', 'परख', 'प्रेत और छाया', 'देशद्रोही', 'पिपासा' आदि उपन्यास ऐसे ही हैं। इनमें वेश्याओं की समस्या भी प्रस्तुत की गई है और उन्हें भी प्रबुद्ध और जागरूक रूप में प्रस्तुत किया गया है। 'पदों की रानी', 'निमंत्रण', 'चरोंद', 'प्रेत और छाया' आदि उपन्यासों में यह समस्या सामने आई है। यशपाल ने 'मनुष्य के रूप' उपन्यास में नारीविक्रय की समस्या चित्रित की है। संयुक्त परिवारप्रणाली का जर्जर स्वरूप 'देशद्रोही', 'मनुष्य के रूप', 'गिरती दीवारें' आदि उपन्यासों में देखा जा सकता है। इन सभी सामाजिक उपन्यासों का वस्तुविषय मध्यमवर्गीय घरे के भीतर ही है। इनके प्रायः सभी पुरुषपात्र मध्यमवर्गीय अस्थिरता से व्याप्त हैं, ये कामकुंठा से ग्रस्त हैं, असामाजिक हैं और प्रायः सभी का व्यक्तित्व निस्तेज है। तत्कालीन समाज के मध्यमवर्ग की सही स्थिति इनमें देखी जा सकती है। सामाजिक परिवेश को इस युग की कहानियों में विशेष व्यापकता के साथ वाणी मिली है। यशपाल, उपेंद्रनाथ 'अरक' (निशानियाँ, काले साहब, पिंजरा, दो धारा, छोटें), चंद्रगुप्त विद्यालंकार, निर्गुण, भैरवप्रसाद गुप्त, रांगेय राघव, भगवतीचरण वर्मा (इंस्टालमेंट, राख और चिनगारी), भ्रमृतलाल नागर, चंद्रकिरण सौनरिकसा, विष्णु प्रभाकर (आदि और अंत, रहमान का बेटा, जिबगी के थपेड़े, संघर्ष के बाद), भ्रमृतराय, मार्कंडेय आदि की अधिकांश कहानियों में मध्यमवर्गीय जीवन और उनकी समस्याओं का यथार्थ चित्रण प्राप्त होता है। नाटकों में भी ये सामाजिक समस्याएँ प्रस्तुत की गई हैं। लक्ष्मीनारायण मिश्र, पृथ्वीनाथ शर्मा, उपेंद्रनाथ 'अरक', उदयशंकर भट्ट, गोविंदबल्लभ पंत, हरिकृष्ण प्रेमी, वृंदावन-लाल वर्मा, लक्ष्मीनारायण लाल, मोहन राकेश, भारतभूषण अग्रवाल, कृष्णकुमार, मार्कंडेय आदि के अधिकांश नाटक व्यक्ति, परिवार और समाज की समस्याएँ जीवंत रूप में चित्रित करते हैं।

सांस्कृतिक परिस्थिति

संस्कृति मूल्यों की अंतराचेतना है जिसकी बाह्य चरितार्थता सभ्यता के नाम से अभिहित होती है। संस्कृति की दृष्टि से यह कालावधि बड़ी रोचक और महत्वपूर्ण है क्योंकि इसमें दो एक नए पक्ष जुड़ गए हैं। इसमें कतिपय नई विशिष्टताएँ लक्षित हुईं। वास्तव में यह नवता उस विकास का परिणाम थी जिसका सूत्रपात उन्नीसवीं शताब्दी में ब्रिटिश जाति के भारत में सत्ताकूट हो जाने पर भारतीय तथा योरोपीय संस्कृति के संघर्ष के रूप में हो गया था। ब्रिटिश शासन की राजनीतिक, आर्थिक, शैक्षिक आदि व्यवस्था का भारत की परिस्थिति और भावनाओं पर शनैः शनैः प्रभाव पड़ने लगा जिससे भारतीय मन-स्थिति में गहरा परिवर्तन हुआ।

प्रारंभ में सभी योरोपीय बातों का विरोध हुआ क्योंकि भारतीय संस्कारों में जकड़ा मन उनकी स्वीकार कर अपने को सहसा परिवर्तित करने को तैयार न था। इसलिये प्रारंभ में भारतीय संस्कृति ने सर्वोपरि होने का दम भरते हुए योरोपीय संस्कृति के सभी पक्षों के प्रति विरोध और उपेक्षा का भाव भरा। किंतु चूंकि इस भाव की जड़ें वास्तविकता में जमी नहीं थीं इसलिये यह मनोवृत्ति टिकाऊ न हो सकी। दूसरे, भारतीय संस्कृति की सहज प्राणशक्ति ने अपने को परिवर्तित परिस्थिति के अनुकूल ढाल लिया और सदा के समान उसकी सामंजस्यप्रियता उभरकर ऊपर आ गई। फलतः एक मध्यम मार्ग निकल आया जिसमें पूर्व और पश्चिम, नवीनता और प्राचीनता का प्रेम तथा परंपरा और बौद्धिक व्याख्या का समन्वित रूप ब्रह्मसमाज, प्रार्थनसमाज, वेदसमाज, देवसमाज, धर्मसमाज; थियोसाफिकल सोसाइटी आदि के सांस्कृतिक आंदोलन के रूप में प्रस्फुटित और प्रस्तुत हुआ और सामंजस्य इस प्रकार के मानसिक समझौते के रूप में प्रकट हुआ कि आध्यात्मिक क्षेत्र में तो हम संपन्न हैं किंतु ऐहिक क्षेत्र में हमें ब्रिटेन से बहुत कुछ सीखना है। उनके इतिहास, समाजसुधार, राजतंत्र, विज्ञान, औद्योगिक और आर्थिक नीति से हमें शिक्षा ग्रहण करनी है। भौतिक इस तरह क्षेत्र में धीरे धीरे ब्रिटेन गुरु बन गया और हम योरोपीय संस्कृति में रंग गए।

ऐतिहासिक सांस्कृतिक संघर्ष के फलस्वरूप भारतीय सामंतीय संस्कृति समाप्त हुई और औद्योगिक पूँजीवादी व्यवस्था का सूत्रपात हुआ। इसने अंग्रेजी पड़ेलिखे मध्यमवर्ग को आगे बढ़ाया जो भारतीय राजनीति में बड़े समय बाद काफी सक्रिय हो गया। औद्योगिक व्यवस्था ने राष्ट्रीयता को भी बढ़ावा दिया, श्रमिकवर्ग को (न चाहते हुए भी) संघटित कर दिया, और आगे चलकर अंतर्राष्ट्रीयता को भी जन्म दिया।

अंग्रेजी पड़ेलिखे भारतीय मध्यमवर्ग ने राजनीति के सूत्र को अपने हाथ में ले लिया। राजनीति के रंगमंच पर सबसे पहले उदारदल ने पदार्पण किया जो भारत के प्रति अंग्रेजों की सद्भावना में विश्वास करता था, अंग्रेजी शासन का गुणगान करता था, और जो ब्रिटिश शासन से सुविधा और सुधार प्राप्त करने के लिये वैधानिक उपायों की बकाबत करता था। भारतीय राजनीति और जागरण में इस उदारदल का पर्याप्त योगदान है लेकिन फिर भी शासन द्वारा जनता के उत्पीड़ित होने, तथा जनता में व्याप्त बेकारी और असंतोष के कारण, और लिबरलदल के ब्रिटिश शासन का अनुमोदन करने के कारण वह जनसहानुभूति से विलीन हो गया और राजनीतिक दौड़ में पीछे रह गया।

अब कांग्रेस पार्टी आगे आई और उसकी आंदोलनवादी नीति प्रमुख हुई, जिससे राष्ट्रीयता को बढ़ावा मिला। गांधीजी के नेतृत्व में राजनीति में नैतिक तत्त्वों का समावेश हुआ और अपने लक्ष्य को प्राप्त करने के लिये सत्य तथा अहिंसा साधन और शस्त्र रूप में अपनाए गए। जब देश स्वतंत्र हुआ तो शासनसूत्र कांग्रेस के हाथ में आ

यथा और अंतर्राष्ट्रीय संबंध भी स्थापित हुए। द्वितीय महायुद्ध तथा देश के स्वतंत्र होने के बाद राष्ट्रीयता के तत्व के साथसाथ अंतर्राष्ट्रीयता का तत्व भी उभरा। फलतः राष्ट्रवाद को स्वीकार करने के साथसाथ समस्याओं की व्यापक उदार अंतर्राष्ट्रीय संबंधों की दृष्टि से भी देखने और सोचने की प्रवृत्ति बढ़ी। उस समय से आधुनिक राष्ट्रीय तत्व—अर्थात् देश की स्वतंत्रता की रक्षा—और अंतर्राष्ट्रीय तत्व (विश्व की समस्याओं और देश की समस्याओं को पारस्परिक परिप्रेक्ष्य में देखना, तथा उनका समाधान, और अन्य राष्ट्रों के प्रति सहानुभूति तथा सहायता की भावना) भारतीय सांस्कृतिक दृष्टिकोण के विशिष्ट अंग बन गए हैं।

आलोच्य कालावधि में यह अंतर्राष्ट्रीयता प्रगतिवाद के रूप में आई। प्रगतिवाद के माध्यम से अंतर्राष्ट्रीयता और मानवतावाद दोनों को अभिव्यक्ति मिली। भारत की राष्ट्रीयता ने जहाँ देश की स्वतंत्रता की घोषणा की वहाँ उसकी अंतर्राष्ट्रीयता ने साम्राज्यवाद का विरोध किया, विश्वशांति की माँग की और मानवतावादी दृष्टिकोण को पुष्ट किया।

सन् १९३७ से लेकर १९४२ तक का समाज सांस्कृतिक जागरण की दृष्टि से भी महत्वपूर्ण रहा है। इस युग में जो नवीन विचारधाराएँ आविर्भूत और विकसित हुईं उनका प्रभाव सांस्कृतिक विकास पर भी पड़ा। द्वितीय विश्वयुद्ध के पश्चात् अंतर्राष्ट्रीय स्तर पर वैचारिक चिन्तन आरंभ हुआ। विदेशी विचारधाराओं के संपर्क और सांस्कृतिक आदानप्रदान ने भी इस क्षेत्र में जागरण उत्पन्न किया। सन् १९४२ की क्रांति तथा सन् १९४७ की भारतीय स्वतंत्रता की प्राप्ति ने राष्ट्रीय चेतना को बढ़ावा दिया। आजायात के साधनों के विकास तथा बढ़ती हुई औद्योगिक प्रगति ने जीवन को व्यस्त और वैज्ञानिक बना दिया। जनतांत्रिक भावना का विकास भी इस युग में हुआ।

आदर्शवादी जीवनदर्शन

भारतीय चिन्तन में परंपरागत रूप से आदर्शवादी जीवनदर्शन की ही प्रधानता रही है। आधुनिक युग में वैज्ञानिक साधनों के विकास के बावजूद भारतीय समाज के अनेक वर्ग अब भी आदर्शवादी चिन्तन में विश्वास रखते हैं। उनका दृष्टिकोण भावनात्मक अधिक है, यथार्थपरक कम। इसी का यह परिणाम दिखाई देता है कि आलोच्ययुग में जितने भी महत्वपूर्ण आंदोलन हुए, वे सब मुख्यतः भावनात्मक पुँछभूमि पर आधारित थे। भावनात्मक उद्रेक ने सन् १९४२ की क्रांति को एक ऐतिहासिक घटना बना दिया। हमारे देश के महान् नेताओं को जनता का एक स्वर से जो समर्थन प्राप्त हुआ उसका कारण भी यही आदर्शवादी भावना है। राष्ट्रप्रेम की भावना से प्रेरित होकर राष्ट्रीय स्वतंत्रता की प्राप्ति के लिये लाखों नर नारियों ने जो अपने प्राणों की आहुति दे दी वह भी एक भावनात्मक सत्य पर ही आधारित

था। धराज भी हमारा समाज बौद्धिक और वैज्ञानिक दृष्टिकोण से युक्त होता हुआ भी भावनात्मक आदर्शों से प्रेरणा ग्रहण करता है।

राष्ट्रीय चेतना का विकास

आलोच्य युग राष्ट्रीय चेतना के विकास की दृष्टि से पिछली कई शताब्दियों में सबसे अधिक महत्वपूर्ण कहा जा सकता है। इसी काल में 'भारत छोड़ो' आंदोलन हुआ और जनक्रांति के फलस्वरूप भारतवर्ष को कई सौ वर्षों की लोई हुई स्वतंत्रता प्राप्त हुई। इस समय तक लोगों में राष्ट्रीय चेतना इस सीमा तक जाग्रत हो चुकी थी कि वे स्वतंत्रता के लिये सब कुछ न्योछावर करने को तैयार थे। इसलिये यह कहा जा सकता है कि इस युग में सांस्कृतिक विकास की जो पृष्ठभूमि निर्मित हुई उसका मूल आधार राष्ट्रीय चेतना ही रही। प्रथम विश्वयुद्ध के परिणामों ने भारतीय जनता के सामने यह स्पष्ट कर दिया था कि प्रत्यक्षतः युद्ध से संबंध न रखते हुए भी उसका अंतर्राष्ट्रीय कुप्रभाव किसी भी प्रकार बचाया नहीं जा सकता है। द्वितीय विश्वयुद्ध में जब भारत को अपनी इच्छा के विरुद्ध भाग लेने के लिये बाध्य होना पड़ा तब राष्ट्रीय एकता की भावना बलवती हो उठी। हमारे देश में जो अनेक जाति और धर्म के लोग रहते हैं उन सबने इस तथ्य को स्पष्ट रूप से अनुभव किया कि जबतक उनमें राष्ट्रीय एकता और राष्ट्रीय चेतना का उदय नहीं होगा तबतक उन्हें वर्तमान स्थिति से मुक्ति नहीं मिल सकती। इस तथ्यबोध के परिणाम ही राष्ट्रीय एकता की भावना इतनी विकसित हुई कि सबने अपने धर्म और जाति को गौण मानते हुए भी राष्ट्रीय हित का लक्ष्य सर्वोपरि रखा है।

इस प्रकार राष्ट्रीय भाव बीसवीं शताब्दी की सांस्कृतिक स्थिति का निर्धारक तत्व बन जाता है। १९वीं शताब्दी के अंतिम भाग में और २०वीं शताब्दी के प्रारंभ में पारश्चात्य संस्कृति के प्रति भारतीय जनता में विशेष लगाव दृष्टिगत होता है और उसी के साथसाथ पारश्चात्य संस्कृति के अंधानुकरण के प्रति कभीकभी किन्हीं विचारकों और लेखकों का खोभ भी लक्षित होता है। अंग्रेजी भाषा और पारश्चात्य रहन-सहन के प्रति असंतोष प्रकट करनेवाले पुरानी पीढ़ी के, अथवा प्राचीन भारतीय संस्कृति के हिमायती थे। उनके असंतोष की मूल प्रेरणा अतीतानुमूल तथा प्राचीन व्यवस्था में उथलपुथल की आशंका थी। २०वीं शताब्दी के दूसरे दशक से राष्ट्रीय भावना में प्रगति और व्यापकता लक्षित होती है और इसका विकसित रूप तब देखने में आया जब विदेशी वस्तुओं के बहिष्कार का आंदोलन व्यापक रूप में जनता द्वारा समर्थित और कार्यान्वित हुआ। यहीं से राष्ट्रीयता की भावना के आधार पर सांस्कृतिक मनोदृष्टि का नवोन्मेष आरंभ होता है। अब अत्यधिक अंग्रेजियत के प्रति असंतोष, अपनी संस्कृति के प्रति प्रबल आकर्षण और मोह के भाव जाग्रत होते हैं। राष्ट्रीय आंदोलन को व्यापक रूप से आगे बढ़ाने के लिये भारतीय जनमानस की एकता

सांस्कृतिक आवश्यकता थी और प्रेरणा देने के लिये सांस्कृतिक पुनरुत्थान आवश्यक साधन था। भारतीय जनजीवन में प्रारंभ से ही व्यापक विविधता रही है और इस वैविध्य में एकता का सूत्र संस्कृति ने ही धारण किया है। प्राचीन संस्कृति के महान् उदार, सामंजस्यप्रिय और व्यवस्थित होने के कारण इस दिशा में सांस्कृतिक भावना को विशेष सफलता मिलती रही है। यही कारण है कि डगर के भारतीय साहित्य में विदेशी जीवनपद्धति के प्रति छोड़ा उपेक्षाभाव दिखाई पड़ता है और इसी के साथ भारतीय संस्कृति के प्रति व्यापक समादर का भाव भी उभरता है। स्वतंत्रता मिलने के पूर्व तक भारतीय मनोभूमि में यह सांस्कृतिक संक्रमण परिलक्षित होता है। अतीत के प्रति इस प्रबल आकर्षण के भावों की गूंज प्रसाद के नाटकों और उनकी राष्ट्रीय कविताओं में सुनी जा सकती है। इस दृष्टि से उनका 'तितली' उपन्यास विशेष रूप से उल्लेखनीय है। प्रसाद ही नवो, इस खेबे के सभी साहित्यकार अतीत के गौरव की याद दिलाकर राष्ट्रीयता के मनोभाव को प्रेरित, उद्दीप्त और प्रसारित करते हैं।

इसलिये इस अतीतजीवी सांस्कृतिक भावना के उन्मेषकाल में जहाँ हमें पारबान्य संस्कृति के प्रति परंपरावादियों में भ्रम का भाव लक्षित होता है वहाँ हमारी और वैज्ञानिक मनोदृष्टि का उदय और उसके लिये एक प्रबल आग्रह, जिसमें प्रत्येक वस्तु की बुद्धिसम्मत व्याख्या का प्रयत्न लक्षित होता है, भी दिखाई पड़ता है। सांस्कृतिक जागरण के साथ यह वैज्ञानिक प्रबुद्धता विरोधात्मक स्थिति की सूचक न होकर पूर्णतया स्वाभाविक है। मूलरूप में यह युग वैज्ञानिक एवं बौद्धिक उन्मेष का ही था। सांस्कृतिक जागरण इस युग की परिस्थिति से प्रसूत हो राष्ट्रीय मनोभाव के उद्दीपक तथा सहायक के रूप में उभरा था और बहुत कुछ इस नवीन बौद्धिक उन्मेष से प्रेरित था। राजनीतिक दासता की चेतना ने हमें स्वतंत्रता और जनतंत्र की ओर उन्मुख किया और अपनी संस्कृति के प्रति आवश्यकता से अधिक विशेष लगाव का अनुभव कराया। यही कारण है कि जब स्वतंत्रता प्राप्त हो गई तब हमारे सांस्कृतिक मनोभाव की दिशा भी बदल गई और वैज्ञानिकता और बौद्धिकता तथा मानवतावाद की ओर हमारी रुझान बढ़ती गई। आधुनिक भारत के सांस्कृतिक निर्माण में विज्ञान और बौद्धिकता का सबसे अधिक सबसे महत्वपूर्ण योगदान रहा है। बौद्धिकता और वैज्ञानिकता का एक परिणाम यथार्थवाद हुआ जो धार्मिक चलकर प्रगतिवाद के रूप में प्रकट हुआ और जिसने मानवतावाद को पुष्ट किया। पार्श्वान्य जीवनप्रणाली का मोह भी हमारे भीतर से नहीं मिट सका है और आज भी हम उसी जीवनपद्धति की ओर बढ़ रहे हैं। आंदोलनकाल में पार्श्वान्य संस्कृति की विगर्हणा समयविशिष्ट से प्रसूत अल्पकालिक अभिव्यक्ति थी जो आंदोलन की समाप्ति के साथसाथ समाप्त हो गई। फलतः हमने बाद में पार्श्वान्य संस्कृति की अंधाधुनिकता को स्वीकार कर लिया। हमारी इस स्वीकृति का एक अतिवादी रूप भी है जिसमें कि हममें से कुछ ने अपने राष्ट्रीय संमान और स्वाभिमान की तिलाजलि देकर अंग्रेजी भाषा का मानसिक दासता भी स्वीकार कर ली है। यह स्थिति

धीरे धीरे समाप्त हो रही है और अब राष्ट्र को राष्ट्रभाषा मिल रही है। स्पष्ट ही स्वतंत्रताप्राप्ति के अनंतर हमारी सांस्कृतिक मनोवृष्टि अतिवाद को छोड़ समन्वयात्मक हो गई है जिसमें वैज्ञानिकता और बौद्धिकता की विशेष प्रेरणा है।

प्रमुख विचारधाराएँ

आदर्शवाद

आदर्शवादी विचारधारा भारतीय साहित्य के क्षेत्र में बहुत प्राचीन काल से ही विद्यमान रही है। आदर्शवादी सिद्धांत का उद्देश्य मनुष्य की बौद्धिक, आध्यात्मिक तथा नैतिक क्षेत्रों में उन्नति करना है। विदेशी साहित्य में भी आदर्शवादी विचारधारा को पर्याप्त प्रश्रय मिला है। प्राचीन यूनानी विचारकों में प्लेटो तथा अरस्तू आदर्शवादी चिंतक ही थे। आगे चलकर सर टामस मूर ने भी आदर्शवादी विचारधारा का परिचय दिया। उसो ने भी एक आदर्श संस्था के रूप में राज्य को मनुष्य की बौद्धिक, आध्यात्मिक उन्नति का आधार माना है। कांट ने भी विश्वसंध को शांति के लिये आदर्श संस्था बताया है। जान फिश्टे भी आदर्श राज्य को मनुष्य की बौद्धिक, नैतिक और आध्यात्मिक उन्नति के लिये महत्वपूर्ण मानता था। हमबोल्ट भी राज्य के आदर्श स्वरूप के संबंध में परंपरावादी विचारों से सहमत थे। टी० एच० ग्रीन, ब्रैन्ले, हीगेल आदि ने भी अपनी चिंतनपद्धतियों में आदर्शवाद को ही मान्य किया।

हिंदी में आदर्शवाद शब्द का प्रयोग अंग्रेजी 'आइडियलिज्म' के अर्थ में किया जाता है। दूसरे शब्दों में, इसे विचारवाद भी कहा जाता है क्योंकि इसका संबंध किसी विचार अथवा 'आइडिया' से ही होता है। हिंदी साहित्य के क्षेत्र में आदर्शवादी विचारधारा उसे कहा जाता है जो उदात्तता के स्वरूप पर बल दे। संयम, त्याग तथा बलिदान आदि की उच्च भावनाएँ इसके अन्तर्गत हैं। यह विचारधारा मूल वृत्ति के अनुसार अंतर्मुखी कही जा सकती है। अंतर्मुखी वृत्ति के कारण इसमें आध्यात्मिकता का समावेश मिलता है। इस विचारधारा के अनुसार आदर्श जीवनमूल्य ही उच्चतर जीवनस्तर के निर्वाह की प्रेरणा दे सकते हैं। अध्यात्मवाद के साथ इसका समन्वय भी इसके उदात्तीकरण का कारण है। इस रूप में इसे एक शाश्वत विचारधारा कहा जा सकता है।

हिंदीसाहित्य में आदर्शवादी विचारधारा का समावेश प्राचीन युग से ही होता रहा है। कबीर, मूर, तुलसी आदि महाकवि भी मूलतः आदर्शवादी ही थे। आधुनिक युग में छायावादी जीवनदृष्टि भी आदर्शवादी विचारधारा से प्रभावित और प्रेरित ही कही जा सकती है। कथासाहित्य के क्षेत्र में प्रेमचंद, नाट्यसाहित्य के क्षेत्र में प्रसाद, काव्य के क्षेत्र में मैथिलीशरण गुप्त तथा आलोचना के क्षेत्र में पं० रामचंद्र शुक्ल आदि लेखक आदर्शवादी विचारधारा का ही अनुसरण करते हैं।

अभिव्यञ्जनावाद

आलोच्यपुग की विशिष्ट चिंतनधाराओं में अभिव्यञ्जनावाद का भी महत्वपूर्ण स्थान है। इस वाद का आरंभ जर्मनी में सन् १९२० के लगभग हुआ था। सून रूप में इसके संकेत उन्नीसवीं शताब्दी के अंतिम वर्षों में भी मिलते हैं। प्रथम महापुरुष के परचात् जर्मनसाहित्य में इसका विशेष रूप से विकास हुआ। अभिव्यञ्जनावाद का प्रमुख प्रवर्तक इटेलियन चिंतक क्रोचे हैं जो कला को सर्वत्र ही आत्मानिव्यक्ति का एक रूप मानता है। क्रोचे ने प्राचीन साहित्य के आधार पर अनेक प्रकार के उदाहरण देते हुए यह सिद्ध कर दिया कि कलात्मक अभिव्यक्ति साहित्य का सबसे महत्वपूर्ण तत्व है। अभिव्यञ्जनावाद के मुख्य सिद्धांतों के अनुसार साहित्य में उद्देश्यपूर्ण अभिव्यक्ति, उद्देश्यपूर्ण प्रदर्शन अथवा संकेत एवं अनोर्वैज्ञानिक आंतरिक स्थिति की अभिव्यञ्जना होनी चाहिए। इसके अतिरिक्त जिसे अभिव्यक्त किया जाता है, जो अभिव्यक्ति करता है तथा जिसके माध्यम से अभिव्यक्त किया जाता है, उनके परीच्छ से साहित्य में अभिव्यञ्जना को विवेचित किया जा सकता है। किसी भी कला में अभिव्यक्ति को प्रायः सर्वत्र ही उसकी प्रक्रिया में एक मुख्य तत्व तथा अभिव्यञ्जना को उस कार्य में एक मुख्य तत्व के रूप में मान्यता दी जाती है। शास्त्रीय काव्यसिद्धांतों में अभिव्यञ्जना को आकार अथवा रचना की तुलना में कम महत्वपूर्ण माना जाता है। शास्त्रीय सिद्धांत कला में इसी विचार या अनुभूति को महत्वपूर्ण मान सकते हैं परंतु बिना किसी रचना के यह अशभव है। क्रोचे कला में समानता और सौंदर्यतत्त्वों का कट्टर समर्थक है। क्रोचे इन्हे परस्पर पूरक करता हुआ यह तर्क देता है कि सौंदर्य किसी वस्तु का कोई गुण नहीं है बल्कि सौंदर्य किसी आत्मिक क्रियाशील के स्वभाव के रूप में उत्पन्न होता है। इसीलिये क्रोचे, हीगल, शपेनहाउसर तथा कांट आदि विचारकों के अनुसार कला ज्ञान का एक रूप है। अभिव्यञ्जनावाद का पारचात्य वैचारिक आंदोलनों में विशेष रूप से महत्व है। कला और साहित्य में विशुद्ध अभिव्यञ्जना को प्रधानता देनेवाली यह विचारप्रणाली सौंदर्यशास्त्रीय आधार लेकर अपेक्षाकृत व्यापक पृष्ठभूमि पर साहित्य में प्रतिष्ठित हुई। क्रोचे ने अभिव्यञ्जना को विस्तृत और महत्तर अर्थ दिया है। उसने अभिव्यञ्जना को अंतरंग बताया है जो स्वयं अपने आप में साहित्य और कला की चरम परिणति है। हिंदी साहित्य में क्रोचे के अभिव्यञ्जनावाद की काफी प्रतीति हुई और रामचंद्र शुक्ल, नंदकुलारे बाजपेयी, सुधांशु आदि समीक्षकों ने इस संबंध में अपनी प्रतिक्रियाएँ अभिव्यक्ति की।

रूपवाद

रूपवाद अथवा 'फार्मलिज्म' साहित्य अथवा कला के बाह्य रूप एवं आकार से संबंध रखनेवाला सिद्धांत है। इसका आरंभ साहित्यिक आलोचना के क्षेत्र में सोरोप में बीसवीं शताब्दी के दूसरे दशक से आरंभ हुआ। इस सिद्धांत के आधार पर कला में

शिल्प का ही विशेष महत्व स्वीकार किया जाता है। इसलिये कोई कलाकार अपनी कला में जिस शिल्पविधान का प्रयोग करता था अथवा जिस रूप की योजना करता था उसी का वास्तविक महत्व होता था। इस दृष्टिकोण से आकार या रूप किसी उद्देश्य की विशेषता को कहते हैं जो अनुभव की गई हो, या वह रचना जिसमें किसी अनुभव या किसी वस्तु के तत्वों को संयोजित किया गया हो। प्लेटो जैसे प्राचीन विचारक रूप को एक प्रकार का अनुकरण तत्व मानते थे। उनके विचार से किसी वस्तु या अनुभव की विशेषता अथवा किसी रचना के संदर्भ में विशिष्ट रूप अथवा आकार का स्पष्ट विश्लेषण संभव होता है। भरतू कहता है कि रूप उन चार मूल कारकों में से एक है जो किसी वस्तु के अस्तित्व के आधार होते हैं। इन चार तत्वों में उत्पादक तथा उद्देश्य बाह्य होते हैं तथा विषय और रूप आंतरिक होते हैं। विषय उसे कहते हैं जिससे कोई वस्तु बनती है और रूप उसे जो उस वस्तु को आकार देता है। इसलिये भरतू के अनुसार रूप केवल आकार ही नहीं है बल्कि आकार का प्रदातकर्ता भी है। वह केवल रचना की विशेषता ही नहीं है बल्कि वह उसका सिद्धांत भी है जो उसे विशेषता देता है। इसलिये भरतू का यह मत है कि किसी कलाकृति में रूप केवल रचना ही नहीं है बल्कि उसका आधार भी है। अर्थ अथवा अभिव्यक्ति किसी कलात्मक रचना के बाह्य तत्व होते हैं। कोई साहित्यिक कृति एक अर्थ अथवा संदर्भ लिए हुए होती है। उसका रूप केवल वही हो सकता है जो एक कृति की विशेषता में से शेष रह गया हो और उसका अर्थ निकाल दिया गया हो अर्थात् उसकी भौतिकरचना और व्यविरचना ही निःशेष हो। एक लेखक जब साहित्यसृजन का कार्य करता है तब बाह्य तत्वों से युक्त एक रूप तथा आकार वह उसे देता है। जो आकार वह अपनी कृति को देता है वह भाषागत होता है। रूपवाद के इस सैद्धांतिक स्वरूप का यूरोप में मार्क्सवादी विचारधारा द्वारा कटु विरोध किया गया। रूसी क्रांति के पश्चात् रूपवाद का प्रभाव यूरोप में घटने लगा और मार्क्सवाद का बढ़ने लगा। आधुनिक हिंदी साहित्य के क्षेत्र में भी रूपवाद एक विचारधारा के रूप में नहीं पनपने पाया जब कि मार्क्सवाद यथार्थवाद एवं प्रकृतिवाद का आधार लेकर निरंतर विकासशील रहा।

प्रगतिवाद

यथार्थवाद से ही विकसित एक विचारप्रणाली हिंदी साहित्य के क्षेत्र में प्रगतिवाद के रूप में विस्फाट और प्रचलित है। साहित्यिक आंदोलन के रूप में प्रगतिवाद का जन्म हिंदी साहित्य के क्षेत्र में बीसवीं शताब्दी के तीसरे दशक से आरंभ हुआ। सन् १९३६ में मुंशी प्रेमचंद की अध्यक्षता में अखिल भारतीय प्रगतिशील लेखक-संघ का अधिवेशन हुआ। उस समय से रचनात्मक तथा आलोचनात्मक साहित्य के क्षेत्र में प्रगतिवाद का प्रचार बढ़ा। छायावाद के उत्तरकाल में काव्य साहित्य के क्षेत्र

में प्रगतिवाद बड़ी प्रबल विचारधारा थी। प्रगतिवाद का मूल उद्देश्य सामाजिक अन्धकार के आधार पर उस सामाजिक चेतना का जागरण करना था जो छायावाद युग में ह्रासोन्मुख हो गई थी। मानसवादी विचारधारा की साहित्यिक परिस्थिति के रूप में भी कुछ लोगों ने प्रगतिवाद को मान्यता दी। समाज के उपेक्षित वर्गों, विशेषरूप से निम्नवर्ग, कृषक, श्रमिक, तथा अछूत वर्गों में सामाजिक चेतना का जागरण भी प्रगतिवादी लेखकों का उद्देश्य था। आलोच्ययुग के साहित्य में प्रगतिवाद एक सशक्त विचारधारा रही है जिसके विकास में राहुल सांकृत्यायन, मन्मथनाथ गुप्त, रांगेयरावब, यशपाल तथा रामविलास शर्मा आदि ने योग दिया है। सैद्धांतिक रूप से प्रगतिवादियों के अनुसार साहित्य की पहली शर्त प्रगतिशीलता है। सामान्य अर्थ से प्रगति जनस्तर पर चेतना के जागरण का द्योतक है।

कोई भी नवयुग, चाहे वह साहित्य का हो, चाहे समाज का अथवा राजनीति का हो वह अपने साथ घटनाओं, विचारों एवं वातावरण की एक लंबी शृंखला लिए रहता है जिसे अलगकर हम उस युग को ठीक तरह से नहीं समझ सकते। पूर्वयुग या अतीत अपनी भूमिका समाप्तकर नवीन को मार्ग प्रदान करता है (और वही स्वयं आगे बढ़कर उसका स्वागत करता है)। इसी कारण युग का संघर्ष हमारे लिये केवल घटनाओं और व्यक्तियों की ही टकराहट नहीं है, वह हमारी दृष्टि में विचारों का संघर्षस्थल तथा संघर्षकाल भी है जिसमें ये विचार घटनाओं को जन्म देते हैं और घटनाएँ विचारों को पुष्ट करती हैं। इस प्रकार विचार और घटनाओं की लंबी शृंखला बनती चली जाती है। इसी कारण हमें प्रगतिशील तथा क्रांतिकारी विचारधाराएँ किसी घटनात्मक परिणाम के रूप में सहसा उद्भूत नहीं प्रतीत होतीं वरन् हम उनकी अपनी वैचारिक परंपरा से भी परिचित होते हैं जो एक निश्चित समय में अनुकूल अवसर पाकर सबसे ऊपर आ जाती हैं। इसी कारण हमें यह परिवर्तन धाकस्मिक तथा अस्वाभाविक नहीं लगता। १९३८ और उसके बाद की प्रगतिवादी कृतियों में जिस वर्गसंघर्ष, मानवतावाद और वैयक्तिक उद्घोष का रूप दृष्टिगत होता है उसकी वैचारिक मूलक, अन्य प्रभावों के अतिरिक्त, प्रसाद, निराला तथा महादेवी की रचनाओं में है। प्रसादजी के 'आसू' का उत्तरार्ध मानव की विषमता और वेदना का करुण चित्र प्रस्तुत करता है। इसी प्रकार महादेवी की रचना करुणा का जो आदर्श प्रस्तुत करती है उसका प्रेरक मानवतावादी मनोभाव ही है। निरालाजी ने 'भिच्छू' शीर्षक कविता १९२१ में लिखी थी, जिसमें यथार्थचित्रण की प्रवृत्ति सजीव रूप में दिखाई पड़ती है। उससे भी पहले १९२० ई० में उनकी 'बादल राग' शीर्षक कविता में, तथा पंत के 'गरज गगन के गान' में वर्गसंघर्ष का संकेत है, और पूंजीपतियों के अत्याचार और विनाश की बात कही गई है। सर्वहारावर्ग के प्रति सहानुभूति उनमें पहले से ही विद्यमान है। इसी कारण जब हम 'युगांत' में कवि पंत की क्रांतियुगीन उक्तियाँ पाते हैं अथवा श्रमिकों का करुण चित्र देखते हैं तो हमें कोई आश्चर्य नहीं

होता। इसी प्रकार वैयक्तिकता, मनोवैज्ञानिकता और प्रयोगशीलता की प्रवृत्तियाँ जो १९३८ के बाद के साहित्य में सर्वोपरि हो गयी हैं, पूर्ववर्ती साहित्य में बीज रूप में विद्यमान हैं। पंत, निराशा आदि की ऐसी उक्तियाँ प्रगतिवाद की भूमिका बन गईं।

भारतीय 'प्रगतिशील लेखकसंघ' का प्रथम अधिवेशन १९३६ में लखनऊ में हुआ जिसमें पंत, यशपाल, फँज, सज्जाद जहीर, रामकृष्ण राव, सुरेशचंद्र गोस्वामी आदि ने भाग लिया। इस संघ की स्थापना १९३५ में डा० मुल्कराज भानंद, सज्जाद जहीर, भवानी अष्टाचार्य आदि भारतीय लेखकों ने संवद में की थी और इसकी प्रेरणा इन भारतीय लेखकों को १९३५ में ही पेरिस में संस्थापित 'प्रगतिशील लेखकों के अंतर्राष्ट्रीय संघ' से मिली थी जिसके प्रथम अधिवेशन के सभापति अंग्रेजी के प्रसिद्ध उपन्यासकार तथा लेखक श्री ई० एम० फास्टर थे। समाजवादी शक्तियों के प्रसार और फासिस्ट विरोधी शक्तियों के प्रसार को रोकने के लिये इस प्रगतिशील संघ की स्थापना की गई थी। इसके संघटन में मैक्सिम गोर्की का भी हाथ था। भारतीय प्रगतिशील लेखक संघ की नींव पड़ जाने के बाद १९३५ के अंतिम भाग में जिस घोषणापत्र का प्रकाशन हुआ उसमें कहा गया था, 'हमारा समाज जो नया रूप धारण कर रहा है उसको साहित्य में प्रतिबिंबित करना और वैज्ञानिक युक्तिवाद की साहित्य में प्रतिष्ठा करना, प्रगतिशील चिन्ताधारा को वेगवती करना, यही हमारे लेखकों का कर्तव्य है।' इस अधिवेशन की अध्यक्षता प्रेमचंद ने की थी। अपने भाषण में उन्होंने कहा :

'हमने जिस युग को अभी पार किया है, उसे जीवन से कोई मतलब न था।'... कवियों पर भी व्यक्तिवाद का रंग चढ़ा हुआ था। प्रेम का आदर्श वासनाओं को तुम करता था और सौंदर्य का आँखों को। इन्हीं शृंगारिक भावनाओं को प्रकट करने में कविमंडली अपनी प्रतिभा और कल्पना के चमत्कार दिखाया करती थी।'...

'निस्संदेह, काव्य और साहित्य का उद्देश्य हमारी अनुभूतियों की तीव्रता को बढ़ाना है, पर मनुष्य का जीवन केवल स्त्री पुरुष के प्रेम का जीवन नहीं है। क्या वह साहित्य जिसका विषय शृंगारिक मनोभावों और उनसे उत्पन्न होनेवाली विरहव्यथा, निराशा आदि तक ही सीमित हो, जिसमें दुनिया की कठिनाइयों से दूर भागना ही जीवन की सार्थकता समझी गई हो, हमारी विचार और भावसंबंधी आवश्यकताओं को पूरा कर सकता है? शृंगारिक मनोभाव मानवजीवन का एक अंग मात्र है और जिस साहित्य का अधिकांश इसी से संबंध रखता हो, वह उस जाति और उस युग के लिये गर्व करने की वस्तु नहीं हो सकता और न उसकी सुधि का ही प्रमाण हो सकता है।'.....'हम साहित्य को केवल मनोरंजन और विलासिता की वस्तु नहीं

१. ब्रह्म डा० हीरेंद्र भुक्तान—'प्रगतिशील आंदोलन का आरंभ', नया साहित्य, १९५१।

समझते। हमारी कसौटी पर केवल वही साहित्य खरा उतरेगा, जिसमें उच्च चिंतन हो, स्वाधीनता का भाव हो, सौंदर्य का सार हो, सृजन की भात्मा हो, जीवन की सच्चाइयों का प्रकाश हो—जो हममें गति, संघर्ष और बेचैनी पैदा करे, सुलाए नहीं, क्योंकि अब और ज्यादा सोना मृत्यु का लच्छा है।^१

संघ का दूसरा अधिवेशन १९३८ में कलकत्ता में हुआ। इस अधिवेशन के घोषणापत्र में देश के आर्थिक, राजनीतिक, सामाजिक और साहित्यिक परिवेश पर प्रकाश डालते हुए लेखकों को उनके प्रति सजग होने की प्रेरणा दी गई। इसमें कहा गया है कि—‘प्रत्येक भारतीय लेखक का कर्तव्य है कि वह भारतीय जीवन में होने-वाले परिवर्तनों को अभिव्यक्ति दे और साहित्य में वैज्ञानिक बुद्धिवाद का समावेश करके देश में जाति की भावना के विकास में सहायता पहुँचाए। उन्हें साहित्यसमीक्षा में एक ऐसे दृष्टिकोण का विकास करना चाहिए जो परिवार, धर्म, काम, युद्ध और समाज के प्रश्नों पर सामान्यतः प्रतिक्रियाशील तथा प्रणयसंबंधी प्रवृत्तियों का विरोध करे। उन्हें ऐसी साहित्यिक प्रवृत्तियों का विरोध करना चाहिए जो सांप्रदायिकता, जातिद्वेष तथा मनुष्य के शोषण की भावना को प्रतिबिम्बित करती हैं।……’हमारे संघ का उद्देश्य साहित्य तथा अन्य कलाओं को जो अबतक रुढ़िपंथी के हाथों में पड़ कर निर्जीव होती जा रही है, उनको मुक्त कराकर उनका निकटतम संबंध जनता से कराना और उन्हें जीवन के यथार्थों की अभिव्यक्ति का माध्यम और नए विश्व का निर्माण करनेवाली शक्ति बनाना है।^२

इस अधिवेशन के घोषणापत्र में प्रगति और प्रतिक्रिया का स्वरूप भी स्पष्ट किया गया……‘जो भी हमें परमुखापेक्षी, निष्क्रिय और तर्कहीन बनाता है, वह सभी हमारे लिये प्रतिक्रियात्मक है और जो भी हममें आलोचनात्मक प्रवृत्ति जगाता है, बुद्धि और तर्क के प्रकाश में संस्थाओं और परंपराओं की समीक्षा करता है, जो भी हमें सक्रिय बनाता, परस्पर संगठित करता है, हमें बदल कर समुन्नत करता है, हम प्रगत्यात्मक मानते हैं।^३

साहित्यिकों पर इन घोषणाओं का प्रभाव पड़ा और वे रूमानियत और कल्पना के स्थान पर यथार्थ की ओर उन्मुख हुए। पंतजी ने कभी छायावाद की कोमल कल्पना का घोषणापत्र प्रसारित किया था और अब वे ही प्रगतिवाद का संदेश मुखरित करते हुए देखे जाते हैं। अपने द्वारा संपादित ‘रूपाग्र’ में वे लिखते हैं,……‘इस

१. इष्टव्य ‘प्रेमचंद साहित्य का उद्देश्य’, (प्रगतिशील लेखकसंघ) के प्रथम अधिवेशन में स्थापित पत्र से किया गया आक्षेप।

२. श्रीशिवबाल सिंह चौहान, प्रगतिवाद, पृ० २३७।

३. ग० श० उपाध्याय—‘प्रगति का ऐरावत’, संकेत-संपा० ‘अक्ष’, पृ० २४५।

युग में जीवन को वास्तविकता ने जैसा उग्र आकार धारण कर लिया है, उससे प्राचीन विश्वासों में प्रतिष्ठित हमारे भाव और कल्पना के मूल हिल गए हैं, अतएव इस युग की कविता स्वप्नों में नहीं पल सकती। उसकी जड़ों को अपनी पोषणसामग्री ग्रहण करने के लिये कठोर चरती का आश्रय लेना पड़ रहा है। हमारा उद्देश्य उस इमारत में धूनियाँ लगाने का कक्षरूपि नहीं है जिसका कि गिरना अवश्यंभावी है। हम तो चाहते हैं उस नवीन के निर्माण में सहायक होना, जिसका प्रादुर्भाव हो चुका है^१।

संघ का तीसरा अधिवेशन दिल्ली में १९४२ में हुआ। यह अधिवेशन बढ़ते हुए फासिज्म के विरोध से संबंधित था। फासिज्म की विजय ने प्रगतिशील विचारों के विकास का मार्ग बंद कर दिया था। अतएव इसे 'अंधकारयुग' कहा गया। फासिज्म के विनाशकारी रूप पर प्रकाश डालते हुए कहा गया कि 'फासिज्म अपरिचित शत्रु नहीं है, फासिज्म के अनिवार्य संस्कृतिविरोधी तथ्य की उपेक्षा करने या उसकी ओर से आँख मीचने का मतलब स्वेच्छा से अपने को बर्बर आक्रमणकारी की नब्बी और घातक गुलामी का शिकार बनाना होगा। आज हमारा कर्तव्य होगा कि हम फासिज्म के आक्रमण के खिलाफ अपनी मातृभूमि की रक्षा करने की राष्ट्रीय भावना देश की जनता में जगाएँ..... आज हमारा कर्तव्य है कि हम देश में एकता पैदा करें और जातियों के बीच खाई को पूर्ण जिससे तत्कालीन राष्ट्रीय सरकार और हमारे देश के सौ फीसदी बचाव का रास्ता साफ होगा। हम हिंदुस्तान के महान् और बहुमूल्य और सांस्कृतिक उत्तराधिकार के प्रहरी हैं। फासिस्ट लुटेरों से उसकी रक्षा करना हमारा कर्तव्य है। अपनी रचनाओं के द्वारा हमें फासिज्म के खिलाफ अपने को दिमागी तौर पर मजबूत बनाने में हमें जनता की मदद चाहिए'^२।

बीथा अधिवेशन १९४३ में बंबई में हुआ और इसकी अध्यक्षता 'डॉगे' ने की। यह समय देश के लिये गंभीर संकट का था। एक ओर साम्राज्यवाद दबा रहा था और दूसरी ओर जापान प्रहार कर रहा था। इस अधिवेशन के पूर्व घोषणापत्र में कहा गया :

'इस गंभीर संकट के काल में हिंदुस्तान के प्रगतिशील लेखकों का कर्तव्य है कि वे राष्ट्र के मनोबल को सुदृढ़ बनाएँ। इनका फर्ज है कि वे जनता के साहस और संकल्प को मजबूत करें ताकि हमारी आजादी का दिन नजदीक आए, हमारी संस्कृति और सम्पत्ता सुरक्षित रहे, उनकी उन्नति हो, और हम कठिन संकटकाल से स्वतंत्र शक्तिशाली और संगठित होकर निकल सकें। प्रगतिशील लेखक सदा से भारत की स्वतंत्रता और देश में एक न्यायोचित सामाजिक और आर्थिक व्यवस्था के लिये लड़ते

१. श्री पत—'क्याम', संपादकीय, अंक १, जुलाई १९३८।

२. प्रगतिवाद, श्री शिवदान सिंह चौहान : फेसिस्ट आक्रमण के खिलाफ भारतीय लेखकों का घोषणापत्र।

रहे हैं। यही नहीं उन्होंने हर प्रकार की सामाजिक प्रतिक्रिया और प्रगतिविरोधी विचारधारा के खिलाफ भी संघर्ष किया है। हिंदुस्तान की स्वतंत्रता को उन्होंने विश्व की स्वतंत्रता के एक अभिन्न अंग के रूप में समझा है और जहाँ उन्होंने जनता के हर प्रकार के साम्राज्यवादी प्रभुत्व से मुक्त होने और अविच्छिन्न अधिकार की घोषणा की है वहाँ उन्होंने फासिज्म का विरोध किया है जो साम्राज्यवादी सत्ता का खूँखार रूप है।^१

इस संमेलन में संघ के लेखकों को रचनात्मक कार्यों के लिये प्रेरित किया गया।

इसका पाँचवाँ अधिवेशन १९५० में बंबई के किसी भाग में हुआ। नगर में इसपर प्रतिबंध लगा दिया गया था। इसके सभापति अभिक कवि 'अन्नामऊ' थे। संचालन डॉ० रामबिलास शर्मा ने किया था। इस संघ का छठा और अंतिम अधिवेशन दिल्ली में १९५३ में हुआ जिसमें विश्वसंघ के स्वरूप को व्यापक बनाने का निर्णय किया गया।

प्रगतिशील लेखक संघ ने अपने कार्यकाल में भारतीय लेखकों को बहुत प्रभावित किया। इस संघ के अतिरिक्त प्रगतिशील लेखकों के और भी कई संमेलन हुए जिनमें प्रगतिवादी साहित्य के संबंध में चर्चाएँ हुईं। इस प्रकार के संमेलन की अध्यक्षता १९४७ में राहुलजी ने की थी जिसमें उन्होंने प्रगतिवाद के वास्तविक स्वरूप पर प्रकाश डालते हुए कहा था :

‘प्रगतिवाद कोई कल्ट या संकीर्ण संप्रदाय नहीं है। प्रगतिवाद का काम है प्रगति के रास्ते को खोलना, उसके पथ को प्रशस्त करना। प्रगतिवाद कलाकार की स्वतंत्रता का नहीं, परतंत्रता का शत्रु है। प्रगति जिसके रोम रोम में जीव गई है, प्रगति ही जिसकी प्रकृति बन गई है, वह स्वयं सीमाओं का निर्धारण कर सकता है। उसकी सीमा अगर कोई है तो यही कि लेखक और कलाकार की कृतियाँ प्रतिगामी शक्तियों की सहायक न बनें। प्रगतिवाद कला की अवहेलना नहीं करता। यह तो कला और उच्च साहित्य के निर्माण में बाधक रुढ़ियों को हटाकर सुविधा प्रदान करता है। यह रुढ़िवाद और कूपमंडूकता का विरोधी है।’^२

प्रगतिशील लेखकों की संस्थाएँ प्रांतीय स्तरों पर भी बनीं। उत्तरप्रदेश की प्रगतिशील संस्था के तीन अधिवेशन क्रमशः १९४१, १९५०-५१ तथा १९५२ में हुए। अंतिम अधिवेशन में हिंदीउर्दू के लेखकों ने साहित्यिक समस्याओं पर मिल-जुल कर विचार किया था। बंगाल में भी प्रगतिशील लेखकों की कई बैठकें १९३७ में हुईं। इसी संदर्भ में वहाँ ‘प्रगति’ नामक पत्रिका का प्रकाशन हुआ, जिसमें

१. प्रगतिशील लेखकसंघ के चतुर्थ अधिवेशन का घोषणापत्र, शिवबान सिंह चौहान : प्रगतिवाद, पृ० ३४४।

२. प्रगतिशील साहित्य और राष्ट्रीय नवनिर्माण : हंस, अक्टूबर १९४७, अंक १, ले० महापंडित राहुल सांकृत्यायन।

भूपेंद्रनाथ दत्त, विमूतिभूषण, विनयलाल जट्टोपाध्याय, विधायक भट्टाचार्य, समरसेन भाबि की रचनाएँ धनी। इसमें मार्क्स, इलिशेट भाबि की रचनाओं का अनुवाद भी प्रस्तुत किया गया। प्रगतिशील लेखकों की बैठकें क्षेत्रीय स्तर पर भी हुईं, जैसे काशी में प्रगतिशील लेखकों के दो महत्वपूर्ण अधिवेशन हुए—प्रथम अंबिकाप्रसाद वाजपेयी के सभापतित्व में और द्वितीय १९४५ में नंददुलारे वाजपेयीजी के सभापतित्व में। प्रथम अधिवेशन के घोषणापत्र में केंद्रीय भाषा अथवा राष्ट्रभाषा के अस्तित्व पर बल दिया गया और द्वितीय के घोषणापत्र में यह स्पष्ट किया गया कि प्रगतिशील लेखकों का संगठन एक साहित्यिक संस्था है और उसे जातीय संकीर्णता, सांप्रदायिकता और राजनीतिक बलबंदी से दूर रखना चाहिए।^१

प्रगतिशील लेखकों के इन विविध संमेलनों का प्रभाव हिंदी साहित्य पर बड़े व्यापक रूप में पड़ा, और एक युगांतर सा समुपस्थित हो गया। छायावाद के उन्नायक निराला और पंत जैसे कवि युग की माँग की ओर उन्मुख हुए। 'युगांत' के बाद पंत समाजवादी विचारदर्शन की ओर बढ़ी तीव्रता से आगे बढ़े और उनकी कविता ने सामान्य मानव और धरती का बरण किया। निराला ने गद्य और पद्य दोनों के माध्यम से प्रगति को स्वर प्रदान किया। 'देवी', 'बतुरी चमार', 'बिल्लेसुर बकरिहा', 'चोटी की पकड़' और 'कुल्ली भाट' उनकी यथार्थपरक गद्यरचनाएँ हैं; 'बिला', 'नये पते', 'कुकुरमुत्ता' 'अखिमा' आदि काव्यकृतियाँ युग की नई चेतना को बड़े प्रखर और ध्वन्यात्मक रूप में प्रस्तुत करती हैं। प्रगतिशील साहित्य को आगे बढ़ाने में 'रूपाम' पत्रिका और 'जागरण' तथा 'हंस' पत्रों का विशेष महत्व है। 'रूपाम' का संपादन पंत और नरेंद्र शर्मा ने किया। 'जागरण' के संपादकों में आचार्य नरेंद्रदेव, प्रेमचंद्र तथा संपूर्णानंद विशेष उल्लेखनीय हैं। 'हंस' के संपादक प्रेमचंदजी थे। इन पत्र पत्रिकाओं ने प्रगतिवादी साहित्य की रचना में विशेष योगदान दिया और इनके माध्यम से अनेक प्रगतिशील लेखक प्रकाश में आए।

मानवतावाद

मानवतावादी दृष्टिकोण भारतीय साहित्य के लिये नया नहीं है किंतु युगविशेष की विभिन्न और विशिष्ट आवश्यकताओं के अनुसार इसका स्वरूप निमित्त, निर्धारित और परिवर्तित होता रहा है। प्राचीन मानवतावाद व्यक्तिवादी, उदारतावादी, भाग्यवादी, कल्याणसिक्त और अध्यात्मपरक था। वह आध्यात्मिक दृष्टि से मानव की समस्या पर विचार करता था और वह विश्व के प्राणियों में सर्वश्रेष्ठ मनुष्य की सार्थकता इसी में मानता था कि वह सांसारिकता से विरक्त हो मनुष्यशरीर को ईश्वरानुभूति के साधन रूप में स्वीकार करे और उपयोग में लाए। आधुनिक युग से

पूर्व के मानवतावाद का योगदान महत्वपूर्ण है क्योंकि मध्ययुग के धार्मिक ग्रंथों की जकड़ के बीच उसने मनुष्य मनुष्य के बीच समता, प्रेम और सहानुभूति की प्रतिष्ठा की और मनुष्यों के बीच उठी संकीर्णता की दीवारों को तोड़कर उसे मुक्त वातावरण में साँस लेने का अवसर प्रदान किया।

आज का मानवतावाद प्राचीन मानवतावाद का विकास होते हुए भी भिन्न है क्योंकि वर्तमान युग में विज्ञान और तकनीक की आश्चर्यजनक प्रगति और सामाजिक परिवर्तनों के आतिशय के कारण उसने मनुष्य की समस्याओं को विभिन्न सामाजिक शक्तियों के संघर्ष के केंद्रबिंदु के रूप में प्रस्तुत कर दिया है। प्राचीन मानवतावाद के समान आज का मानवतावाद भी मनुष्य के व्यक्तित्व की गरिमा, उसकी स्वतंत्रता, उसकी समानता तथा उसके विकास का प्रबल समर्थक है किन्तु 'एन्जुट्रैक्ट' या सूक्ष्म रूप में नहीं। वह केवल स्वप्निल, कोरी आशामात्र व्यक्त करके नहीं बैठ जाता कि मनुष्य सुखी रहे और मनुष्य मनुष्य के बीच भेदभाव मिट जाय और उनमें उदारता, प्रेम और करुणा का संबंध रहे, वरन् वह मानवतावाद को सामाजिक संघर्ष के क्रांतिकारी शस्त्र और साधन के रूप में ग्रहण और प्रस्तुत करता है जिससे समाज की वे परिस्थितियाँ नष्ट हों जिनमें मानवता पिसती और उत्पीड़ित होती रहती है।

आलोच्यकान के मानवतावाद को संचर्पशील मानवतावाद कहा जा सकता है क्योंकि वह सामाजिक विषमताओं को ईश्वरेच्छा मानकर आत्मसमर्पण नहीं करता वरन् उनको मिटाने के लिये और समाजवाद की प्रतिष्ठा के लिये क्रांति और संघर्ष का आह्वान करता है। संचर्पशील मानवतावाद इस प्रकार समाजवाद की प्रतिष्ठा का प्रबल समर्थक बन जाता है क्योंकि वह जानता है कि समाजवाद ही सामाजिक रोगों अथवा सामाजिक विषमताओं की दवा है। वह यह भी जानता है कि व्यक्ति अकेले अपने आप उत्पीड़न से मुक्त नहीं हो सकता वरन् यह कार्य सारे समाज और विशिष्ट रूप से समाज के सबसे अधिक क्रांतिकारी वर्ग, सर्वहारा वर्ग से ही संपन्न हो सकता है। वह व्यक्ति की समानता को वर्गभेद, शोषण और उत्पीड़न का विरोधकर, सामाजिक रूप में प्रस्तुत करता है, सामाजिक संबंधों में जातीय और राष्ट्रीय भविचारों को मिटाता है; अंतर्राष्ट्रीय संबंधों के क्षेत्र में साम्राज्यवाद तथा घन्यायपूर्ण युद्धों को अस्नान करता है तथा मानवता के विकास और सर्वतोमुखी प्रगति के लिये विश्वशांति की स्थापना पर साग्रह बल देता है। इस प्रकार स्वतंत्रता, शांति, सामाजिक संबंधों का समाजवादी रूप, सामाजिक प्रगति और सर्वहारावर्गीय अंतर्राष्ट्रियता, संचर्पशील मानवता के विशिष्ट लक्षण हैं। इसके द्वारा आदर्शवादी मानवतावाद के स्थान पर संचर्पशील क्रांतिकारी मानवतावाद की स्थापना हुई। समाजवादी विचारधारा ने साहित्य के क्षेत्र में यथार्थवाद को समाजवादी यथार्थवाद की दिशा प्रदान की। उसी प्रकार उसने मानवतावाद को भी सर्वहारावर्गीय मानवतावाद का रूप प्रदान किया।

क्योंकि इसमें समस्त मानवजाति का हित संनिविष्ट है और यह सामान्य मानवीय मूल्यों का सबसे बड़ा समर्थक है।

आलोच्यकाल के मानवतावाद को यदि हम कहना चाहें तो 'प्रगतिवादी मानवतावाद' या 'समाजवादी मानवतावाद' का नाम भी दे सकते हैं। इसका विश्वास है कि सामाजिक संबंधों के समाजवादी परिवर्तित रूप के बिना मानवता का कल्याण नहीं हो सकता क्योंकि जबतक व्यापक जनसमूह आर्थिक, राजनीतिक, तथा अन्य उत्पीड़नों से दमित और त्रस्त है तबतक व्यक्ति की स्वतंत्रता का कोई भ्रम नहीं है और वह एक प्रकार से मिथ्या है। इसी लिये वह वर्गवैषम्य और जातीय वैषम्य को समाप्त करने पर जोर देता है जिससे कि समाज के सभी सदस्यों के व्यक्तित्व का अनवरत सर्वतोमुखी विकास हो सके और वे विज्ञान, तकनीक तथा जीवन संबंधी अन्य उपलब्धियों का समुचित उपयोग कर सकें। वैज्ञानिक प्रगति ने अब स्पष्ट कर दिया है कि आज के युग में दरिद्रता और बेकारी भवैज्ञानिक और अनावश्यक है और यदि ये हैं तो दोष भाग्य का नहीं बरन् उस व्यवस्था का है जो जनता को शोषक और शोषित में बाँटकर समाज का संचालन कर रही है। समाजवादी व्यवस्था उत्पीड़ित तथा दमित मानवता के उद्धार तथा उत्थान के लिये ऐसी दोषपूर्ण व्यवस्था पर कुठाराघात करती है।

समाजवादी मानवतावाद क्रांतिकारी और संघर्षशील है। यह युद्धशील है। इसी से वह अनुनयविनय और प्रार्थना पर बहुत अधिक विश्वास नहीं करता और वह अन्याय और उत्पीड़न का डटकर प्रतिवाद और विरोध करता है। अन्याय को वह सहने और स्वीकार करने को तैयार नहीं है और इसी से उदारवादियों की समझौते की नीति और मनावन मनुहार आदि में उसकी भास्था नहीं है। वह कण्ठा, अहिंसा, सहानुभूति और सहनशीलता के महत्व को मनुष्य के व्यक्तित्व के विकास के लिये स्वीकार करता है किंतु एक सीमा तक ही। वे ही विशिष्टताएँ यदि सामाजिक क्षेत्र में प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में अन्याय या उत्पीड़न को प्रश्रय और प्रोत्साहन देने लगती हैं तो वह इनको अपने समर्थन नहीं देता और वह इनकी निंदा करता है। अन्याय और उत्पीड़न के प्रति सतत युद्ध और 'जेहाद' समाजवादी मानवतावाद का विशिष्ट नारा है।

चूँकि मानवतावाद ईश्वर में नहीं, बरन् मानव में, उसकी अजेय परिवर्तनकारी शक्ति में विश्वास करता है इसलिये वह वह वर्म की अलौकिक (धार्मिक) शक्ति का निराकरण करता है। इसी प्रकार चूँकि उसका, मनुष्य की, अपने कार्यों द्वारा अपने को इच्छानुसार और इच्छानुसंग ढालने की अद्भुत क्षमता में, अडिग विश्वास है, वह भाग्यवाद को ठुकराकर आधुनिक विज्ञान और वैज्ञानिक दृष्टिकोण की शरण लेता है। आज के मानवतावाद की, इसलिये, मनुष्य के व्यक्तित्व की गरिमा और प्रतिष्ठा में बड़ी भास्था है। इसलिये उसका मनुष्य के प्रति जो व्यापक प्रेम है उसमें एक और

तो उत्पीड़ित मानवता के लिये अत्यधिक स्वार्थरहित सहानुभूति है और दूसरी ओर उन लोगों के प्रति अत्यधिक तीव्र घृणा है जो उसका शोषण और उत्पीड़न करते हैं और सामाजिक अन्याय की सृष्टि तथा उसका पोषण करते हैं। इस प्रकार मानवता के इतिहास में प्रथम बार सच्चा मानवप्रेम, रचनात्मक शक्ति के रूप में संघटित किया गया, जो विश्व के करोड़ों अरबों अमनीयों को, शोषित मानवता को, शोषकों के उत्पीड़न और बंगल से बाण, मुक्ति और उद्धार दिलाने के लिये सक्रिय रूप से प्रयत्नशील हुआ। मानवता के सर्वतोमुखी विकास के लिये, उसकी सुलसमृद्धि के लिये, मानवतावाद मानव की महत्ता की घोषणा करता है, उसके भ्रम की महत्ता की घोषणा करता है, उसकी प्रगति के लिये शांति, स्वतंत्रता, समानता तथा भ्रातृत्व की घोषणा करता है।

आज का मानवतावाद नए युग की चेतना से अनुप्राणित हो व्यक्ति के साथ समष्टि को भी अपनी व्यापक दृष्टि की परिधि और विचार के उदार क्षितिज में समाहित किए हुए है। इसी से वह केवल प्रति भावुक, रोचक तथा उच्च किंतु वायवीय आदर्श सिद्धांतों का कथनमात्र न होकर मानव व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा से संबंधित सामाजिक, राजनीतिक, दार्शनिक, नैतिक आदि भावनाओं की अभिव्यक्ति भी है। इसी से वह एक ओर जहाँ मानव के व्यक्तित्व के वैविध्यपूर्ण उत्कर्ष की इच्छा प्रकट करता है वहाँ वह समस्त मानवजाति की एकता की घोषणा भी करता है। आज के युग की आवश्यकताओं और समस्याओं से परिचालित हो वह जातियों के संबंधों के बीच सहानुभूति और मानवीयता का, तथा विश्व के राष्ट्रों के बीच शांति और समानता का पक्ष ग्रहण करता है। इसी से वह विश्व के छोटे बड़े सभी राष्ट्रों की स्वतंत्रता की घोषणा करता है और साम्राज्यवाद, उपनिवेशवाद तथा जातिवाद के विरुद्ध संघर्ष करता है। शांति इस युग की सबसे बड़ी आवश्यकता है। इसलिये वह साम्राज्यवादी शक्तियों द्वारा छेड़े गए या उकसाए गए युद्धों के भी विरुद्ध है। उसका कहना है कि मानवता को अपनी प्रगति के लिये शांति चाहिए और चाहिए उत्पीड़न से मुक्ति। उसकी घोषणा है स्वतंत्रता, शांति तथा सामाजिक प्रगति।

आज के युग में मानव अपने विकास की एक नई मंजिल पर पहुँच गया है और उसके व्यक्तित्व को नया स्वरूप प्राप्त हो रहा है। उसके स्वरूप में नई, उच्च प्रकार की सामाजिकता का संनिवेश हो रहा है जिसमें समष्टि के प्रति कर्त्तव्यपालन और स्व अथवा व्यक्ति के विकास के बीच समुचित अनुपात है, विचार और व्यवहार के बीच सामंजस्य है, रुचियों को व्यापकता और सौंदर्य की चेतना को संवेदना प्राप्त हो रही है, ज्ञान और नैतिकता तथा श्रेय और प्रेय के बीच की काई पट रही है। आज के मानवतावाद का यही सबसे बड़ा योगदान है। मानवतावाद का यह आधुनिक रूप भावुकता का परिणाम नहीं बरन् वैज्ञानिक दृष्टिकोण की परिणति है।

वैज्ञानिक दृष्टिकोण और प्रभुत्वता

सांस्कृतिक जागरण की दृष्टि से आलोच्य कालावधि की सबसे बड़ी विशेषता भारत में वैज्ञानिक दृष्टिकोण का उदय और प्रभुत्वता का आविर्भाव है। विभिन्न लेखकों के विभिन्न वर्गों में अंधविश्वासों को नष्ट कर दिया है। अशिक्षित वर्गों को छोड़ कर लगभग सभी वर्गों ने मध्ययुगीन अंधविश्वासों को हटाकर आधुनिक जीवन को स्वीकार किया। राजा राममोहनराय, दयानंद सरस्वती तथा महात्मा गांधी आदि समाजसुधारकों ने बौद्धिकता और तर्क पर जोर दिया और सामाजिक प्रगति के लिये अतक सतिश्रया, बालहत्या, अस्पृश्यता, तथा धार्मिक कर्मकांड आदि के अनेक अंगों के उन्मूलन की प्रेरणा दी। इस युग में बंगाल में जो भयानक दुर्भिक्ष पड़ा उसकी भी प्रतिक्रिया ने लोगों को कर्मठ बनाया और जनता ने मान्य के भरोसे बैठे रहने की तुलना में अपने पुरुषार्थ पर भरोसा करना सीखा। आदर्श और कल्पना के जगमग हटकर इस युग में मानव यथार्थवाद की ओर उन्मुख हुआ। कार्ल मार्क्स, काइस, जार्विन, बरट्रेण्ड रसल, एंगेल्स आदि की विचारधाराओं ने जहाँ उसे एक ओर कर्म में आस्था रखने को बताया वहीं दूसरी ओर परंपरा से चले आनेवाले अनेक अंधविश्वासों से भी मुक्ति दिलाई जो अमरश भारतीय संस्कृति के अनिवार्य अंग समझ लिए गए थे। वैज्ञानिक दृष्टिकोण ने इनका खंडन किया।

आलोच्यकाल में वैज्ञानिक दृष्टिकोण की प्रधानता का प्रभाव जीवनपद्धति और जीवनदर्शन पर बड़े व्यापक रूप में पड़ा। भारतीय जनजीवन अब तकमहा और धर्म से ही अनुप्राणित रहा। अब वह बुद्धि और तर्क की प्रधानता देने लगा। अब उसे वे ही विचार संगत लगते थे जो तर्क की कसौटी पर खरे उतरें और बुद्धि के लिये स्वीकार्य हों। फलतः इस समय बहुत सी पुरानी रूढ़ियाँ और अंधविश्वास टूटते हुए लक्षित होते हैं। राजा राममोहनराय के समय से ही वैज्ञानिक मनोदृष्टि उभरने लगी थी और सामाजिक मान्यताओं पर उसका प्रभाव पड़ने लगा था। आलोच्यकाल में यह मनोदृष्टि प्रधान हो गई और सामाजिक जीवनपद्धति का सूत्र निर्धारक तत्व बन गई। इस परिवर्तन का एक महत्वपूर्ण परिणाम यह हुआ कि अब ईश्वर के स्थान पर मानव को महत्व दिया जाने लगा और यह मानव ही विश्व का नियंता माना जाने लगा। 'वैज्ञानिक युग के पूर्व विश्व में ईश्वर सर्वशक्तिमान् स्रष्टा जाता था। ईश्वर की प्रशंसा रखना ही प्राकृतिक दुर्घटनाओं से बचने का एकमात्र उपाय था। अतः ईश्वर की प्रशंसा रखने के लिये आवश्यक था कि मानव अपनी असमर्था, शक्तिहीनता तथा नज़रता व्यक्त करके ईश्वर की इच्छा के प्रति अपने को समर्पित कर दे'। अब दृष्टि बदल गई और ईश्वर के स्थान पर मानव विचारों का क्षेत्र ब्रह्मा। इस युग के साहित्य में मानवताकासी विचारधारा बड़े आकर्षक और तेजस्वी रूप में आस होती है। साहित्यकारों ने मुक्त हृदय से मानव की महानता का वर्णन किया

और उसे प्रकृतिजयी के रूप में संमान दिया। मानवतावादी दृष्टिकोण इस युग के साहित्य की एक विशिष्ट प्रवृत्ति है जिसका उल्लेख पहले किया जा चुका है।

यथार्थवाद

इस समय यथार्थानुसृतता की प्रवृत्ति विशेष रूप से लक्षित होती है। यथार्थवादी विचारधारा भी अपने मूल स्वरूप में प्राचीन साहित्य में उपलब्ध होती है। मनुष्य की ज्ञानसंबंधी शक्तियों के विश्लेषण की प्रक्रिया ही यथार्थवाद का मूलतत्त्व कही जा सकती है। यथार्थवादी विचारधारा के अनुसार बुद्धि द्वारा प्राप्त ज्ञान ही वास्तविक होता है। यूरोप में कार्ल मार्क्स के सिद्धांतों का आश्रय लेकर ही यथार्थवाद का विकास हुआ है। काउन्सिल, प्रसावेयर, जोला तथा मोपसाँ आदि साहित्यकारों ने यथार्थवाद के विकास में योग दिया। यथार्थवाद आधुनिक युग की महत्वपूर्ण विचारधाराओं में अपना स्थान रखता है। आधुनिक हिंदी साहित्य की विविध विधाओं के क्षेत्र में यथार्थवाद का समावेश और उसका अनेकरूपात्मक विकास बहुलता से मिलता है। अब भौतिक या प्रमुखतः आर्थिक स्थितियों को ही सभी कार्यों और समस्याओं के लिये उत्तरदायी माना जाने लगा है। अब भ्रमाल, महामारी आदि का कारण देवी भ्रमसन्तता को मानकर उसके निवारण के लिये पूजापाठ आदि का चलन नहीं रहा। अब तो विचारक स्पष्ट कहते हैं कि यह सब सरकारी शोषणनीति का परिणाम है और इसका एकमात्र इलाज है उस अत्याचारी शासन के जुए को उतार फेंकना और गुलामी की जंजीरों से मुक्त होना। इस युग के साहित्य में श्रमिकों और किसानों के जीवन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया गया है जो एक ओर तो कलुषा से मन को मथ देता है और दूसरी ओर उत्पीड़न के विरुद्ध संघर्ष की प्रेरणा देता है। व्यंग्यसाहित्य भी इस अवधि में बहुत लिखा गया जिसमें सामाजिक तथा राजनीतिक विकृतियों, पाखंडों, भ्रातृवरो का पर्दा फास किया गया। निराला के 'बेला' और 'नये पत्ते' काव्यसंग्रह में इसी प्रकार की रचनाएँ हैं।

मार्क्सवाद

इस यथार्थवादी जीवनदृष्टि ने सामाजिक क्षेत्र में मार्क्सवादी विचारधारा को प्रोत्साहन दिया। मार्क्सवाद एक सामाजिक दर्शन है जो व्यावहारिक जीवन को आधार बनाकर चलता है। मार्क्स ने सर्वप्रथम यह विचार प्रस्तुत किया कि दर्शन या किसी विचारधारा की सर्वोत्तम कसौटी यह है कि उसे व्यावहारिक रूप दिया जा सके। दर्शन की इस व्याख्या का पारचात्य दार्शनिकों पर व्यापक रूप से प्रभाव पड़ा और व्यावहारिक उपयोगिता दर्शन की कसौटी के रूप में स्वीकृत हुई। मार्क्स का चिंतन वर्गसंघर्ष को आधार बनाकर चलता है। उसके मतानुसार ऐतिहासिक विकास सामाजिक वर्गों से निर्दिष्ट होता है। इन वर्गों का निर्माण उत्पादन और उसके साधनों की परिस्थितियों से होता है। इनके साथ विभिन्न जीवनदृष्टियाँ, सांस्कृतिक रूचियाँ

और विचारधाराएँ बनती हैं जिनमें पारस्परिक वैषम्य और विरोध चलता रहता है और इस विरोध के ही कारण ऐतिहासिक प्रक्रिया गतिशील रहती है। गतिशीलता की प्रक्रिया गुणात्मक परिवर्तन उपस्थित करती रहती है जिसके चरम फल के रूप में वैगपूर्ण परिवर्तन होता है जिसे क्रांति कहते हैं। इस क्रांति का नेतृत्व युग की विकास की आवश्यकताओं को तृप्त करनेवाला दुर्ग, प्रगतिशील, व्यवस्थित और शक्तिसंपन्न वर्ग करता है और फलस्वरूप सत्ता उसके हाथ में आ जाती है। क्रांति के अनंतर नवीन सुदृढ़ व्यवस्था जन्म लेती है जिसका पूरा उत्तरदायित्व क्रांतिकारी वर्ग सम्हालता है। इस क्रांति को कुछ अर्थों में रचनात्मक विद्रोह कहा जा सकता है।

यहाँ यह ज्ञातव्य है कि कोई दर्शन या काव्य दास या गुलामों के मालिकों या सामंतों का समर्थक होने से ही मार्क्सवाद के लिये निन्दनीय नहीं हो जाता। देखना यह चाहिए कि मानवसंस्कृति के विकास में किस वर्ग की किसी युगविरोध में कौन सी भूमिका रही है। मार्क्सवाद यह अवश्य मानता है कि वर्गीय समाज में दो प्रकार की संस्कृति होती है एक मेहनतकश जनता की, दूसरी उन लोगों की जो जनता की मेहनत का उपभोग करते हैं। किन्तु वह एकांगी विचार न करके सभी वर्गों की भूमिका को ऐतिहासिक विकास के संदर्भ में देखता है। 'एक समय आदिम समाजव्यवस्था के मुकाबले में दासप्रथा ने मनुष्य के विकास में क्रांतिकारी परिवर्तन किए। यही बात सामंती समाज के लिये भी ठीक है।.....मार्क्सवाद इन वर्गों की रची हुई संस्कृति को धीरे धीरे उकराता नहीं है, न हवा में नई मानवसंस्कृति की रचना करता है। वर्गीय समाज में वर्ग के आधार पर मनुष्य ने जितना भी ज्ञान अर्जित किया है, मार्क्सवाद उसका मूल्यांकन करके उसे विकसित करता है।' 'सामंती समाज में रचा हुआ सभी साहित्य सामंती वर्ग के हितों का प्रतिनिधि नहीं होता। समाज के वर्ग एक ही व्यवस्था के अंदर काम करते हैं, इसलिये परस्पर एक दूसरे के संपर्क में आकर परस्पर प्रभाव भी डालते हैं। इसलिये जनता का पक्ष लेनेवाले कवियों में भी बहुधा उन विचारों की झलक मिलती है जो सामंतों के लिये हितकर होते हैं। इससे साहित्य में वर्गसिद्धांत की निरर्थकता साबित नहीं होती। साबित होती है संस्कृति के क्षेत्र में वर्गाधार की पेशीदमी जो सीधे 'दो दुनी चार' रूप में प्रकट न होकर संश्लिष्ट रूप में प्रकट होती है। इसका कारण यह है कि उत्पादन व्यवस्था के आधार पर एक बार सांस्कृतिक रूपों का निर्माण हो जाने पर मनुष्य जल्दी उन्हें छोड़ता नहीं है बल्कि पुराने रूपों में नए तत्व डालने की कोशिश करता है। मार्क्सवाद संस्कृति का विश्लेषण करके बतलाता है कि उसका क्षेत्र सापेक्ष दृष्टि से स्वतंत्र होता

है। संस्कृति और उत्पादन संबंधों में ईंट और गारे का संबंध न होकर उनके बीच अक्षर-पत्र-सला भी रहता है।^१

मार्क्स ने सामाजिक विषयताओं को दूरकर संस्कृति के संतुलित विकास के लिये समाजवादी व्यवस्था का आदर्श प्रस्तुत किया। उसके मतानुसार इस व्यवस्था में उत्पादन अधिक होगा और फलतः सांस्कृतिक और बौद्धिक विकास भी अधिक होगा। इसमें व्यक्तिचेतना का परिमार्जन होगा और उदात्त व्यक्तित्व का निर्माण होगा। मार्क्स के विचार को एंजल्स, लेनिन तथा स्तालिन ने विकसित किया। भारत में समाजवादी विचारों का अध्ययन १९२५-३० में प्रारंभ हो चुका था और कांग्रेस ने इसको सिद्धांततः और भी पहले स्वीकार कर लिया था किन्तु चिंतनपद्धति में इसकी प्रतिष्ठा और साहित्य में इसकी अभिव्यक्ति १९३६ के अनंतर विशेष रूपसे लक्षित होती है जब कि यहाँ 'प्रगतिशील लेखकसंघ' की स्थापना हुई। मार्क्सवादी विचारधारा ने आलोच्यकाल के हिंदीसाहित्य पर व्यापक प्रभाव डाला है। कवियों में निराला, नागार्जुन, शिवमंगल सिंह 'सुमन', रांगेयराव, मुक्तिबोध, केदारनाथ अग्रवाल तथा रामबिलास शर्मा इस दृष्टि से विशेष उल्लेखनीय हैं। इनकी रचनाओं में वर्गसंघर्ष का चित्रण हुआ है और सर्वहारावर्ग के प्रति सहानुभूति व्यक्त की गई है। यशपाल की अधिकांश कहानियाँ इस धरातल पर लिखी गई हैं। उनकी 'अभिषेक' (१९४३), 'दो दुनियाँ' (१९४८), 'ज्ञानदान' (१९४३), 'पिजरे की उड़ान', 'तर्क का तूफान', 'मस्मात चिनगारी' (१९४६), 'फूलों का कुर्ता' (१९४९), 'उत्तराधिकारी' (१९५१), 'चित्र का शीर्षक' (१९५१) कहानियाँ ऐसी ही हैं। रांगेय राव (जीवन के बाने, अचूरी मूरत, अंगारे न बुझे), अमृतराय (कठघरे, भोर से पहले, कच्चे का एक दिन, लाल धरती, जीवन के पहलू, गीली मिट्टी), राहुल सांकृत्यायन तथा नागार्जुन की भी अनेक कहानियाँ मार्क्सवादी विचारों से प्रभावित हैं।

समाजवाद

विश्व में समाजवादी विचारधारा का प्रारंभ फ्रांस की राज्यक्रांति के समय से हुआ। इसके जन्मकाल से लेकर अबतक समय-समय पर इसके मूल स्वरूप में परिवर्तन होता रहा है। इसी लिये इसका वर्तमान रूप इसके मूल रूप से सर्वथा भिन्न है। अपने आविर्भाव के प्रारंभिक काल में समाजवाद का सीधा विरोध साम्राज्यवाद से था। परवर्ती काल में इसका विरोध पूँजीवाद से हुआ। इस नवीन रूप का प्रवर्तन कार्ल मार्क्स द्वारा किया गया। सन् १८४८ में उसने साम्यवादी घोषणापत्र प्रकाशित किया और सर्वप्रथम इतिहास की आर्थिक व्याख्या प्रस्तुत करते हुए एक नए सिद्धांत की पुष्टि की। लगभग इसी समय से समाजवाद को अंतर्राष्ट्रीय स्तर पर मान्यता प्राप्त हुई। कार्ल मार्क्स से पूर्व यूरोप में हीगेल के दार्शनिक विचारों का पर्याप्त प्रचार था।

मार्क्स ने हीगेल के आदर्शवादी विचारों से न सहमत होते हुए भी उसकी किमनपद्धति का अनुसरण किया। मार्क्स का विचार था कि पूँजी ही वह शक्ति है जो समाज के विभिन्न भगों पर अपना प्रभुत्व रखती है। दूसरे शब्दों में, यह कहा जा सकता है कि पूँजी ही समाज की आर्थिक रचना का आधार है और इसलिये इसी पर उसके विभिन्न कार्यक्षेत्रों की प्रणालियाँ, राज्यव्यवस्था, साहित्य तथा कला आदि स्थिर है। आर्थिक व्यवस्था ही समाज की नींव है और साहित्यिक, राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, धार्मिक तथा आध्यात्मिक अभिव्यक्तियाँ इसकी ऊपरी मंजिलें हैं। उसके अंत से सामाजिक उत्पादनव्यवस्था में अनुपम कुछ ऐसे निश्चित उत्पादन संबंध स्थापित करता है जो उसकी इच्छानुसार नहीं होते। ये उत्पादन संबंध उत्पादन की भौतिक शक्तियों की एक निश्चित विकसित अवस्था से मिलतेजुलते हैं। इन्हीं उत्पादन संबंधों के योग से सामाजिक आर्थिक प्रणाली निमित्त होती है। मार्क्स के विचार से यही संबंध का आधार है जिसपर विधि और राजनीतिक भवन का निर्माण होता है। इसलिये इसी आधार पर इतिहास की आर्थिक व्याख्या करते हुए उसने बताया है कि संसार की समस्त क्रान्तियों का मूल कारण आर्थिक ही रहता है। सेना, शासक तथा राष्ट्र आदि केवल उसके सहायक मात्र होते हैं। कार्ल मार्क्स को आधुनिक समाजवाद का जन्मदाता कहा जाता है यद्यपि उसके बाद भी समाजवादी विचारधारा में महत्वपूर्ण परिवर्तन हुए हैं। प्रसिद्ध भारतीय समाजवादी नेता आचार्य नरेंद्रदेव ने सामाजिक उत्पादन व्यवस्था के विकासक्रम के संबंध में विचार करते हुए यह बताया है कि उत्पादन शक्ति के विकास में एक मुख्य अवस्था ऐसी भी आई थी जब सामंत तथा कृषक वर्गों के स्थान पर पूँजीपति और श्रमिक नामक दो आधारभूत नए वर्ग प्रभुत्व में आए। सामाजिक संघटन के इस वर्गआधार में परिवर्तन का कारण उत्पादन शक्तियों की नई धारा का आविर्भाव ही है। उक्त यह भी विचार है कि पूँजीवादी युग में उत्पादन शक्तियों का जो विकास हुआ है उसमें स्वामी और सेवक का ठीक वही संबंध नहीं स्थापित किया जा सकता जो प्राचीन काल में था। इसी प्रकार से दासप्रथा के युग में उत्पादन की शक्तियों का जो विकास हुआ उससे आधुनिक पूँजीपति और श्रमिक उत्पन्न नहीं हो सकते। वस्तुतः उत्पादन शक्तियों की जैसी अवस्था होती है, सामाजिक उत्पादन के प्रयत्न में उन उत्पादन शक्तियों का संबंध उन्हीं के अनुरूप स्थापित होता है। उत्पादन संबंधों को जोड़कर ही समाज का आर्थिक ढाँचा बनता है और उसी आर्थिक ढाँचे के आधार पर राजनीतिक और सांस्कृतिक दीवारें खड़ी होती हैं। समाजवाद अपने मूलरूप में एक प्रगतिशील आंदोलन है। सेलार्स ने इसे एक प्रजातंत्र आंदोलन बताया है जिसका उद्देश्य समाज की आर्थिक व्यवस्था का अधिक से अधिक न्यायसंगत सुधार करना है। हुगन का विचार है कि यह अधिकों द्वारा संचालित एक राजनीतिक आंदोलन है जिसका उद्देश्य मिलमालिकों के शोषण का उन्मूलन करके एक ऐसी प्रजातंत्र व्यवस्था स्थापित करना है जिसमें

उत्पादनबंध तथा वितरणशक्ति समाज के अधिकार में हो। लिटर ने समाजवाद को राष्ट्रीय स्वरूप में परिवर्तन की एक प्रेरणा कहा है जिसका स्रोत अमिक वर्ग है। फिलेंट ने अपनी पुस्तक में समाजवाद को साम्यवाद और समूहवाद नामक दो शाखाएँ बनाते हुए उनकी व्याख्या की है। समाजवादी दृष्टिकोण से उत्पादन के समस्त साधनों पर थोड़े से व्यक्तियों अथवा जनसमूहों का अधिकार नहीं होना चाहिए। भूमि, पूँजी, तथा अन्य आर्थिक व्यवस्थाओं पर कुछ व्यक्तियों अथवा व्यक्ति-समूहों का ही अधिकार है जो उस संपत्ति पर अपने पैतृक अधिकार बनाए हुए हैं। इसलिये समाजव्यवस्था में मौलिक परिवर्तन की आवश्यकता है और यह परिवर्तन तभी हो सकता है जब प्रचलित आर्थिक व्यवस्था का अंत करके उसके स्थान पर एक नवीन व्यवस्था की स्थापना की जाय। यह परिवर्तन विधान द्वारा संभव न होकर केवल क्रांति के द्वारा ही हो सकता है। इसलिये क्रांति के द्वारा ही राज्यसत्ता पर समाजवादियोंका अधिकार होगा और तभी समाजवादो व्यवस्था संभव होगी। संक्षेप में समाजवाद का उद्देश्य हानिकारक प्रतिद्वंद्विता, पूँजीवाद तथा पैतृक अधिकारों का अंत करके उसके स्थान पर उत्पादन के साधनों तथा उत्पादक यंत्रों का पुनर्वितरण करना है। आलोच्ययुग में हिंदी साहित्य के क्षेत्र में समाजवादी विचार-धारा को प्रायः हर विधा में प्रश्रय मिला।

साम्यवाद

साम्यवाद मूलतः एक प्रगतिशील अथवा परिवर्तनशील वाद है। उसके इसी गुण के कारण प्लेटो के समय के साम्यवाद तथा आधुनिक साम्यवाद में बहुत बड़ा अंतर आ गया है। आधुनिक युग में कार्ल मार्क्स के साम्यवाद में लेनिन, स्तालिन आदि साम्यवादी आमूल परिवर्तन कर चुके हैं। उनके भी पश्चात् साम्यवादी विचारधारा क्रमशः परिवर्तित होती रही है। इसी लिये राबर्ट फिलेंट जैसे विचारक साम्यवाद को समाजवाद की ही एक प्रमुख विचारधारा मानते हैं। नोयज के विचार से साम्यवाद जीवन के ऐक्य का रूप है और जीवन का ऐक्य ही साम्यवाद की नींव है। साम्यवादी विचारको का यह दावा है कि यह मत आधुनिक युगीन समस्त विश्वस्तरीय समस्याओं को सुलझाने के लिये एक क्रांतिकारी और सार्वभौम दर्शन है। प्रसिद्ध भारतीय साम्यवादी डाँगे ने बताया है कि साम्यवादी विचारधारा अत्यंत प्राचीन है। प्राचीन साम्यवादी व्यवस्था में सामूहिक परिश्रम और सामूहिक उपयोग था। निजी संपत्ति नहीं होती थी। आरंभ में श्रमविभाजन भी नहीं होता था पर बाद में उत्पादन शक्तियों के बढ़ने पर वह होने लगा। वर्गों का अस्तित्व नहीं था और सामाजिक संघटनों के रूप गण के नाम से संघटित होते थे। जितने भी सामाजिक कार्यकलाप होते थे वे साम्यसंघ के मतानुसार ही होते थे। इस आदिम साम्यसंघ में कोई वर्णभेद या जातिभेद नहीं संभव था। भागे चलकर उत्पादन और धन की वृद्धि ने युद्धबंदियों को मृत्यु का शिकार होने से

बचाकर उन्हें दासों में बदल दिया। इस प्रकार समाज दो विरोधी वर्गों में बँट गया। एक वह वर्ग जो दासों और घन का स्वामी था, और दूसरा वह वर्ग जो अपने स्वामियों की दासता करता था। सन् १८४८ में मार्क्स और एंगेल्स का साम्यवादी घोषणापत्र प्रकाशित हुआ। इसके अनुसार साम्यवाद का आधार आर्थिक सिद्धांत नहीं है बल्कि दृष्टात्मक भौतिकवाद है। मार्क्स की धारणा है कि समाज मूलतः तीन श्रेणियों में होकर चलता है। आदि साम्यवाद, ऐतिहासिक साम्यवाद और उच्चतर साम्यवाद। मार्क्स का मत है कि व्यक्तिगत संपत्ति को बदल देना पर्याप्त नहीं, उसे नष्ट कर देना आवश्यक है क्योंकि किसी वर्गविशेष की बुराइयों पर टीका टिप्पणी करने का नहीं बल्कि वर्गों की समाप्ति का प्रश्न है। दूसरे शब्दों में वर्तमान समाज को परिष्कृत करने का नहीं बरन् एक सर्वथा नवीन समाज की स्थापना का प्रश्न है। मार्क्स कहता है कि मानव जीवन तथा ऐतिहासिक घटनाओं का आधार मनुष्य की दैनिक आवश्यकताएँ हैं। ज्यों ज्यों इनमें परिवर्तन होता है त्यों त्यों सामूहिक जीवन भी बदलता है। प्रागैतिहासिक काल से आज तक सामाजिक जीवन के उन्नत होने के साथ साथ मनुष्य की अनेक आवश्यकताओं का प्रभाव समाज पर अधिक व्यापक होता गया है। समाज व्यक्तिगत जीवन के संबंधों से बनता है और समाज में रहनेवाले मनुष्यों का पारस्परिक संबंध उनके आर्थिक व्यवहारों से प्रकट होता है। वह दूसरों से इसलिये संबंध बनाए रखता है जिससे उसकी आवश्यकताएँ पूरी हों। इसलिये आवश्यकता ही मौलिक और मुख्य है। जो शक्ति मनुष्य की आर्थिक आवश्यकताओं की पूर्ति करती है उसे उत्पादनशक्ति कहते हैं। उत्पादनशक्ति का विकास ही इतिहास की प्रक्रिया का संचालन करता है। आज तक संसार में जितने भी युद्ध, क्रांति तथा विद्रोह घाटि हुए हैं उनके मूल में यही भावना रही है कि उत्पादन की शक्ति को अपने अधिकार में रखा जाय। प्राचीन काल में उत्पादन का मुख्य साधन केवल भूमि थी परंतु आज भूमि के साथ साथ बड़े उद्योग भी उत्पादन के महत्वपूर्ण साधन बन गए हैं। इस कारण पूँजीवादी देशों को अपने अधीन कृषिप्रधान देशों की आवश्यकता होती है जिन्हें वे अपने अधिकार में रखना चाहते हैं। अपनी इस व्यापारिक नीति को वह साम्राज्यवाद कहते हैं जिसे लेनिन ने पूँजीवाद का अंतिम रूप माना है। चूँकि शोषकवर्ग की संख्या की तुलना में शोषितवर्ग की संख्या बहुत अधिक होती है अतः वर्गयुद्ध में उनकी विजय निश्चित है। उनकी विजय ही वर्गसंघर्ष का अंत कर सकती है, और स्वार्थविहीन समाज की स्थापना होने पर मानवता का पुनर्विकास हो सकता है। मार्क्स का यह भी विचार है कि क्रांति तथा शांति एक ही सिद्धांत के दो विभिन्न पक्ष हैं जिनमें से एक के अभाव में दूसरे का कोई अस्तित्व नहीं है। शांति के लिये ही क्रांति की आवश्यकता होती है। डा० संपूर्णानंद जैसे विचारकों ने साम्यवाद और धर्म में भी एक प्रकार का संघर्ष माना है। आधुनिक हिंदी साहित्य के क्षेत्र में गद्य और पद्य की सभी विधाओं में साम्यवादी विचारधारा का समावेश मिलता है। यशपाल, नारायण, त्रिलोचन आदि

साहित्यकारों की कृतियों में यह विचारधारा अपेक्षाकृत बौद्धिक आधार पर समाविष्ट हुई मिलती है।

मनोविश्लेषणवाद

आलोच्यकाल की यथार्थवादी जीवनदृष्टि के कारण एक ओर जहाँ सामाजिक क्षेत्र में मार्क्सवाद को प्रतिष्ठा मिली वहीं दूसरी ओर व्यक्ति के आन्तरिक क्षेत्र में फ्रायड की मनोविश्लेषण के कामसिद्धांत को भी मान्यता प्राप्त हुई। फ्रायड का मत है कि समस्त कलाओं के मूल में दमित और अतृप्त कामभावना होती है। सामाजिक निषेध कामवृत्तियों की मुक्त अभिव्यक्ति को बाधित करते हैं। फलस्वरूप ये कामवृत्तियाँ कुंठित एवं दमित रूप में अवचेतन एवं अचेतन मन में निहित रहती हैं और अपनी अभिव्यक्ति का अवसर खोजती रहती हैं। कला इन्हें यह अवसर प्रदान करती है। यह कुंठित काम मानवमात्र में छिपा रहता है और सामान्यतया विविध मानसिक रोगों एवं विकृतियों को जन्म देता है। कलाकार के पास कला जैसा उदात्त माध्यम होता है। अतएव उसके संदर्भ में यह काम उदात्त रूप पा लेता है।

फ्रायड की दूसरी महत्वपूर्ण स्थापना उसका स्वप्नसिद्धांत है। इसके अनुसार स्वप्न दमित इच्छाओं की ही पूर्ति, प्रत्यक्ष के प्रतीकात्मक रूप में करते हैं। सुप्तावस्था में दमित कामनाएँ, जो अवचेतन में निहित होती हैं, सामाजिक वर्जनाओं की पहुँच के बाहर होने के कारण एक एक करके व्यक्त होने लगती हैं, कभी अपने बिलकुल यथार्थ मन्तरूप में, कभी अर्धमन्तरूप में, और कभी बेश बदलकर प्रतीकात्मक रूप में।

मनोविश्लेषण शास्त्रियों ने इन कुंठित और दमित इच्छाओं का पता लगाने के लिये 'फ्रीएसोशिएशन' पद्धति को जन्म दिया जिसमें व्यक्ति को पूर्ण विश्राम की अवस्था में रखकर उसे अपने मन में उठनेवाले सभी भावों एवं विचारों को ज्यों का त्यों, उसी क्रम से, निर्बाध रूप से व्यक्त करने को कहा जाता है। स्पष्ट ही ये विचार और भाव विमृशित होते हैं किन्तु इन्हीं विमृशित और असंबद्ध मनोविकारों के आधार पर मानसिक विश्लेषण किया जाता है और मनोवृत्तियों को खोला जाता है। इस प्रक्रिया के द्वारा मानसिक रोगों का उपचार संभव हो सका है।

फ्रायड के बाद युंग, एडलर, मैक्डूगल आदि मनोवैज्ञानिकों ने मनोविश्लेषणविज्ञान को आगे बढ़ाया। वर्तमान समय में होने, फ्लोय, सलीबन, कार्डीनर, मार्शेड मीड, क्लेबेनेडिक्ट आदि इस क्षेत्र में प्रयोगरत हैं। आलोच्यकाल के साहित्य पर फ्रायड की मान्यताओं का प्रभाव व्यापक रूप में लक्षित होता है। इस काल की कविकृतियों में जिस कुंठा और असंगत निरावृत्त शृंगारिकता को वाणी मिली है वह फ्रायड की मनोविश्लेषण की ही देन है। यौनप्रतीको, यौनबिंबो, स्वप्नप्रतीकों और स्वप्नचित्रों का प्रयोग इन रचनाओं में खुलकर किया गया है। 'फ्री एसोशिएशन' की पद्धति को

भी काव्यशिल्प के रूप में ग्रहण किया गया है जैसे 'कंकरीटका पोथ' (भजेय), 'बेचनामिग्रहुरस' (नरेश) आदि कविताओं में । एडलर द्वारा निरूपित कलाकार की सामाजिक अनुपयोगिता की अनुभूति और इस अनुभूति से उत्पन्न हीनता की भावना से त्राण पाने एवं अपनी उपयोगिता प्रमाखित करने के लिये कलात्मक सर्जन के सिद्धांत का समर्थन भजेयजी ने 'निरांकु' नामक अपने निबंधसंग्रह में किया है । यशपाल, जैनेंद्र, इलाचंद्र जोशी तथा 'भरक' के उपन्यासों में इन चारणाओं को व्यापक रूप से अभिव्यक्ति मिली है । इस युग की कहानियों में यह मनोवैज्ञानिक धारा विशेष सजीवता और प्रवाह के साथ बहती हुई लक्षित होती है । जैनेंद्र (पाजेब १९४२, जयसंधि १९४६), भजेय (निपथगा १९३७, परंपरा १९४४, कोठरी की बात १९४५, शरणाधी १९४८, जयदोल १९५१), इलाचंद्र जोशी (जूपरेला १९३८, दीवाली और होली १९४२, रोमांटिक छाया १९४३, आहुति १९४५, खंडहर की आत्माएँ १९४८, डायरी के नीरस पृष्ठ १९५१) की कहानियों में अंतःपीड़ा और मानसिक ग्रंथियों के स्वरूप देखे जा सकते हैं । फायड की यौन प्रवृत्ति संबंधी चारणाओं का रूप 'उग्र' (चिनगारियाँ, इंद्रधनुष, रेशमी, बलात्कार, दोऊल को भाग, सनकी धमीर), 'भजेय', यशपाल, इलाचंद्र जोशी, उपेंद्रनाथ 'भरक', पहाड़ी (हिरन की आँखें १९३६, छाया में १९४३, यथार्थवादी रोमांस, तूफान के बाद १९४३, छिपकली, ऐस्त्रिन की टेबलेट), मन्नु भंडारी (ईसा के चर ईसान) आदि की कहानियों में देखा जा सकता है । कतिपय नाटक—यद्यपि अपेक्षाकृत बहुत कम—भी मनो वैज्ञानिक पृष्ठभूमि पर इस काल में लिखे गए हैं । नरेश मेहता का 'सुबह के घंटे' तथा विष्णु प्रभाकर का 'डाक्टर' जो आलोच्यकाल के कुछ बाद छपे, ऐसे ही नाटक हैं ।

अतियथार्थवाद

फायडीय मनोविरलेषण की ही परंपरा में उठ खड़े हुए अतियथार्थवादी आंदोलन (सरीयलिज्म) ने भी आलोच्यकाल के साहित्य को प्रभावित किया । आधुनिक धर्म में यथार्थवाद का उदय प्रथम विश्वयुद्ध के पश्चात् हुआ । लगभग इसी काल में प्रतिक्रियात्मक रूप में इसका एक लचील रूप विकसित हुआ जिसे अतियथार्थवाद कहते थे । इसका प्रमुख प्रवर्तक चार्ल्स बोदलेयर था । जिन पूर्ववर्ती लेखकों में अतियथार्थवादी तत्व विद्यमान मिलता था उनमें हाज़ीमान, धार्यन रिबो तथा मेलामें आदि के नाम महत्वपूर्ण हैं । सन् १९२० के बाद से इस विशिष्ट वाद की स्पष्ट रूप से चर्चा हुई । इसकी नई व्याख्या उस सत्ता के रूप में की गई जो यथार्थ होते हुए भी दृष्टिगत न हो । सन् १९३० के बाद यह आंदोलन फ्रांस के बाहर विश्व के अन्य देशों में प्रचलित हुआ । हरबर्ट रीब आदि ने इसकी व्याख्या करते हुए इसके स्वरूप का स्पष्टीकरण किया । मूलभूत रूप से अतिम-

धार्मिकवाद का ध्येय यथार्थ की सीमाओं को विस्तृत करना ही था। कुछ लोगों का यह भी अनुमान है कि अतिधार्मिकवाद का मूल स्वरूप यथार्थवाद न होकर स्विटजरलैंड में प्रचलित दादावाद नामक विचारधारा थी। इस आंदोलन के घोषणापत्र १९३० में सामने आया। १९३६ में अतिधार्मिकवादी चित्रों की प्रदर्शनी लंदन में हुई जिसमें इसका रूप विशेष स्पष्टता के साथ उभरा। इसके अंतर्गत अवचेतन के यथार्थ का चित्रण किया जाने लगा। इस चित्रण या अभिव्यक्ति में बौद्धिक नियंत्रण की उपेक्षा की गई और स्वतःचालित लेखन का आदर्श सामने रखा गया। इस पद्धति में प्रतीकात्मक संकेतों की बहुलता थी क्योंकि अवचेतन की दमित एवं कुंठित वृत्तियाँ अधिकतर सांकेतिक रूप में ही स्वप्नप्रत्यक्ष होती हैं। यह चित्रण बहुत कुछ स्वप्नों के यथावत् छायांकन जैसा होता था। इस पद्धति के कारण जहाँ मानसिक यथार्थ को स्वाभाविक वाणी मिली वहाँ वस्तुविषय की दृष्टि से नैतिकता और सौंदर्यसंबंधी मूल्यों का ह्रास हुआ और शैली की दृष्टि से बिम्बुलता और स्पष्टता घा गई। साहित्यकारों और कलाकारों का वस्तुजगत् से भागकर अवचेतन में शरण लेना वस्तुतः प्रथम महायुद्ध की विभीषिकाओं का ही एक परिणाम था जिसमें नैतिक एवं मानवीय मूल्य बुरी तरह टूट चुके थे। इस आंदोलन को अनेक समर्थ साहित्यकारों ने भागे बढ़ाया और एक पूरी पीढ़ी इससे प्रभावित हुई किंतु अपनी घनात्मा और असामाजिकता के कारण यह अधिक समय तक जीवित न रह सका। अज्ञेय तथा धर्मवीर भारती के कलात्मक सिद्धांतों में इस आंदोलन की छाप है।

व्यक्तिवाद

साहित्य के क्षेत्र में व्यक्तिवाद एक महत्वपूर्ण विचारधारा है जिसका उदय १८वीं शताब्दी में हुआ। गार्नर का यह मत है कि व्यक्तिवाद की उत्पत्ति १८वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में यूरोप में अतिशासन अथवा कठोर प्रशासन के दोषों की प्रतिक्रिया के फलस्वरूप हुई थी। यह विचारधारा व्यक्ति को राज्य की तुलना में अधिक महत्व देती है। बिल्हेल्म हम्बोल्ट का यह विचार है कि राज्य को कम से कम शासन करना चाहिए क्योंकि इसी से उस राज्य में रहनेवाले व्यक्तियों के व्यक्तित्व का सम्यक् रूप से विकास हो सकता है। फिस्टर नामक जर्मन व्यक्तिवादी का भी यही मत है कि व्यक्तित्व का प्रसार स्वस्थ होना चाहिए। स्पर्जन भी यही कहता था कि जो अधिक महान् कार्य होते हैं वे आदर्शियों के समुदाय के द्वारा न होकर एक एक व्यक्ति के द्वारा ही होते हैं। इकाइयाँ ही समाज की महान् शक्तियाँ हैं। चैपिन और इमर्सन आदि की भी यही धारणा थी कि विभिन्न जातियों की उन्नति सेनाओं से नहीं बल्कि किसी महान् व्यक्तित्व के माध्यम से ही हुई है। साहित्य के क्षेत्र में व्यक्ति ही सबसे अधिक महत्वपूर्ण रहा है। व्यक्तिवादी सिद्धांत के समर्थक

राज्य को आवश्यक मानते हुए भी उसका कार्यक्षेत्र अत्यंत सीमित कर देना चाहते हैं क्योंकि यदि यह कार्यक्षेत्र असीमित होगा तो उससे व्यक्ति की स्वतंत्रता में बाधा पड़ेगी। व्यक्तिगत स्वतंत्रता में सामूहिक मत के हस्तक्षेप से भी बाधा पहुँचती है। जो वस्तु व्यक्तित्व का बाधा करे वह स्वेच्छाधारिता है। स्पेंसर तो यहीतक कहता है कि किसी राष्ट्र की संस्थाएँ और आस्थाएँ उसमें रहनेवाले व्यक्तियों के आचरण पर ही निर्भर हैं। इसलिये वह राज्य के अस्तित्व को मनुष्य के जन्मजात एवं परंपरागत अहंभाव तथा कुप्रवृत्ति का दुष्परिणाम मानता है। उसका विचार है कि राज्य व्यक्ति और उसके अधिकारों का रक्षक होने की अपेक्षा भ्रष्टक अधिक होता है। लगभग दो शताब्दियों तक विश्व में व्यक्तिवादी विचारधारा की प्रधानता रहने के पश्चात् बीसवीं शताब्दी से इसका विरोध आरंभ हुआ जो क्रमशः बढ़ता जा रहा है। हिंदी साहित्य में आधुनिक युग की अनेक प्रवृत्तियों के साथ व्यक्तिवादी विचारधारा का भी अपना महत्व है।

अस्तित्ववाद

अस्तित्ववाद संसार की नवीनतम चिंतनधाराओं में एक है। मूलतः यह एक दार्शनिक प्रणाली है। परंतु साहित्य के क्षेत्र में इसका विशेष प्रभाव दृष्टिगत होता है। दर्शन के क्षेत्र में इस विचारधारा के मूल व्याख्याताओं में हसरल, हेडेगर तथा कीर्कगार्ड के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। साहित्य के क्षेत्र में जर्मा पाल सार्त्र तथा अल्बेयर कामू आदि लेखकों ने इसके विकास में योग दिया। सिद्धांततः अस्तित्ववाद आध्यात्मिक संकट, गतिरोध अथवा संक्रांति का सूचक है। दूसरे शब्दों में यह भी कहा जा सकता है कि अस्तित्ववाद पराभववाद का दार्शनिक प्रतिरूप है और इसमें उसी की व्याख्या है। अस्तित्ववाद के साहित्यिक स्वरूप के स्पष्टीकरण के लिये उसके दार्शनिक स्वरूप का बोध आवश्यक है। प्रत्येक अस्तित्ववादी आत्मचेतना अथवा आंतरिकता से अपना तर्क आरंभ करता है। अपने प्रथम व्यक्तित्व को मानवजगत् की विराट् पृष्ठभूमि में रखकर वह संसार की असीमता के प्रति अपनी लघुता की अवगति प्राप्त करता है। सृष्टि के महाशून्य में अस्तित्वान् शुद्ध मनुष्य के हृदय में भय का उदय होता है। कीर्कगार्ड आदि अस्तित्ववादी विचारकों ने आध्यात्मिकता को बौद्धिकता की तुलना में अधिक प्रथम दिया है। वे जीवन में व्यक्तिगत गुणों की प्रधानता इसलिये मानते हैं क्योंकि उनके विचार से व्यक्ति का धर्म ही आध्यात्मिक जागरण है। कीर्कगार्ड मानवजीवन के दो उद्देश्य मानता है जो क्रमशः चिरंतनता की प्राप्ति तथा लौकिक अस्तित्व की उपलब्धि है। वह वैयक्तिकता को भी एक सिद्धांत मानता है, मानवजीवन का चरम लक्ष्य नहीं। आस्था अथवा विश्वास को वह नैतिकता से उच्चतर महत्व प्रदान करता है। अस्तित्ववाद का आधुनिक युग में विचारधारा के रूप में हिंदी के गद्य और पद्य साहित्य में समावेश

करनेवाले लेखकों में सच्चिदानंद हीरानंद वात्स्यायन 'अनेय' का नाम उल्लेखनीय है।

ज्यां पाल सार्त्र की विचारधारा मनुष्य के 'अस्तित्व' को आधार बना कर चली है अतएव उसे अस्तित्ववाद के नाम से जाना जाता है। इस दर्शन के सूत्रधार कीर्गार्ड और प्रो० हैडिगर हैं और इसकी परंपरा प्रतिष्ठित करनेवालों में मास्परस, सासेल, काफ्का, सार्त्र आदि उल्लेखनीय हैं। सार्त्र ने अस्तित्ववादी दर्शन को स्पष्ट और व्यापक रूप में प्रस्तुत किया और उसका प्रभाव नई पीढ़ी पर विशेष रूप से पड़ा। सार्त्र के मतानुसार मनुष्य अपनी सचि के निर्धारण तथा अपने निर्णयों में पूर्णतया स्वच्छंद है और वह अपने किसी भी कार्य के लिये किसी अन्य व्यक्ति या संस्था के प्रति उत्तरदायी नहीं। मनुष्य स्वतंत्र है, वह जैसा अपने को बनाएगा वैसा हो बनेगा और उसका वही रूप 'जरम' या 'परम' ट्रांसिडेंटल है। उससे परे और कुछ हो ही नहीं सकता। मनुष्य के अपने व्यक्तित्व का सारा उत्तरदायित्व उसी पर है और इस तथ्य की चेतना उसमें जाग्रत होनी चाहिए। 'बख' की महत्ता पर बल देनेवाली चखवादी विचारधारा, जिसके अनुसार व्यक्ति को तृप्ति देनेवाला एक खूब शेष सारे जीवन से अधिक महत्वपूर्ण है और उसे भोग लेने के अनंतर अभिव्य में उससे अधिक भोगने की आशा रखना व्यर्थ है, भी इसी के अंतर्गत है। यह दर्शन अंतर्मुखता एवं वैयक्तिकता को प्रेरित करता है और इसी के साथ वह नग्नमार्थ, के जो कुरूप, बीभत्स और भयानक होता है, प्रस्तुतीकरण का समर्थन करता है। सार्त्र के उपन्यासों, नाटकों और कथासाहित्य में इसी मयार्थ को प्रस्तुत किया गया है। उसकी रचनाओं के नायक और पात्र बर्बर, कायर, नपुंसक, मानवता के सामान्य स्तर से गिरे हुए हैं। हिंदी के गद्य और पद्य साहित्य पर अस्तित्ववादी विचारधारा का व्यापक प्रभाव पड़ा है। एजरापाउंड, सार्त्र आदि के विचारों तथा टी० एस० इलियट, डी० एच० लारेंस ने भी समसामयिक साहित्य को बहुत प्रभावित किया है। उन्होंने मनोविरलेखवादी, मयार्थवादी और अस्तित्ववादी विचारों को ही धुलैमिले रूप में प्रस्तुत किया। इलियट का दृष्टिकोण निराशावादी और अनास्थावादी है। उसे सारी मानवता रोगग्रस्त जान पड़ती है और मानवभविष्य अंधकारपूर्ण लगता है। उसने यद्यपि विरवमानवता और विरवसंस्कृति की भी आदर्श कल्पना प्रस्तुत की है किंतु उसकी इन कल्पनाओं की आधारभूमि संकुचित और सांप्रदायिक थी। फलतः वह व्यक्तिवादी अनास्था के प्रचारक और विचारक के रूप में ही देखा गया। उसके 'बेस्टलैड' और 'हानोमेन' में उसका यही रूप ललित होता है। डी० एच० लारेंस ने फायड की परंपरा में कामवृत्तियों को प्रमुखता प्रदान की। 'वह चाहता था कि प्रत्येक मानव अपनी कामवृत्तियों को अन्य वृत्तियों के समान ही महत्व दे। उसका विचार था कि अपनी कामवृत्तियों के प्रति स्वस्थ और उचित दृष्टिकोण ही मात्र के मानवमन को संतुलित बनाए रख सकता है, अन्यथा समाज की विविध वर्जनाओं से आक्रांत उसका काम-

संबंधी जीवन कलुषित और विकृत होता जाएगा'।^१ लारेंस के ये विचार उसकी साहित्यिक कृतियों में मुक्त रूप में प्रतिफलित हुए हैं। उसके साहित्य में कामप्रतीकों की भरमार है और आद्योपांत एक निर्बाध यौनभावना को अभिव्यक्ति मिली है। नारी और पुरुष का चिरंतन द्वंद्व उसके उपन्यासों का एक सामान्य विषय है। जेनेट्र, इलाचंद्र जोशी आदि के उपन्यासों तथा प्रयोगवादी कवियों की कृतियों में लारेंस का प्रभाव बड़े व्यापक रूप में देखा जा सकता है।

आलोच्यकाल के साहित्यसिद्धि, विशेष रूप से काव्यशिल्प पर प्रतीकवाद और बिंबवाद का प्रभाव लक्षित होता है।

प्रतीकवाद और बिंबवाद

प्रतीक का प्रयोग चिह्न अथवा प्रतीक के रूप में किया जाता है। स्थूल रूप में मनुष्य की भाषा अथवा शब्द भी प्रतीक है क्योंकि प्रत्येक शब्द अपने आप में किसी न किसी भावनात्मक अथवा दुर्यात्मक सत्य की निहित रखता है तथापि शब्द अथवा भाषा और प्रतीक में पर्याप्त अंतर है। शब्द अथवा भाषा प्रधानतः विचारों के माध्यम हैं क्योंकि उनके अभाव में कुछ भी अभिव्यक्त नहीं किया जा सकता। प्रतीकवाद का प्रवर्तन एक आधुनिक वैचारिक आंदोलन के रूप में फ्रांस में हुआ था। आगे चलकर यह सारे विश्व में एक प्रतिनिधि विचारधारा के रूप में व्याप्त हो गया। एक साहित्यिक विचारधारा के रूप में प्रतीकवाद को इस प्रकार से विश्लेषित किया जा सकता है कि किसी भी विषय की प्रतीक के रूप में अभिव्यंजना करना ही प्रतीकवाद है। साहित्यिक प्रतीक मुख्य रूप से भावनात्मक तथा व्यंजनात्मक साम्य पर आधारित होते हैं और वैज्ञानिक प्रतीक किसी विशिष्ट पदार्थ अथवा बिंब को अभिव्यंजित करते हैं। प्रतीकवाद का क्षेत्र इतना विस्तृत है कि इसके विषय में यहाँ-तक कहा जा सकता है कि हमारे सारे कार्यकलाप ही प्रतीकात्मक होते हैं। भावप्रेषण तथा अभिव्यक्ति के जितने माध्यम होते हैं उन सबको प्रतीकात्मक कहा जा सकता है। समाज, धर्म, संस्कृति तथा साहित्यिक क्षेत्रों की अधिकांश क्रियाएँ सूत्र रूप में प्रतीकात्मक होती हैं। व्यावहारिक जीवन के अतिरिक्त अचेतन में होनेवाली प्रक्रियाएँ भी प्रतीकात्मक ही कही जा सकती हैं। इसी लिये केनथर्वन कहता है कि प्रतीकों का कार्य किसी अनुभव के प्रतिरूप अथवा प्रतिकृति का शाब्दिक साम्य अभिव्यंजित करना है। मानवभाव तथा अनुभूतियों के लिये प्राकृतिक प्रतीकों का उपयोग होता है। साहित्य के क्षेत्र में प्रतीकों का प्रयोग मूलतः इस उद्देश्य से हुआ कि यथार्थ के आधार पर होने वाली नम्रचित्रण से युक्त अभिव्यक्तियों को रोका जाय। इसी लिये प्रतीकवाद नम्र तथा यथार्थ चित्रण के स्थान पर प्रतीकात्मक चित्रण पर बल देता है।

प्रतीकवाद उन्नीसवीं शताब्दी के लगभग मध्य में फ्रांस में प्रकृतिवाद की प्रतिक्रिया के रूप में जन्मा था। इसे बाद में मेलामें, वलेरी, वलें, रिवो आदि ने आगे बढ़ाया और अपने प्रयोगों द्वारा इसे साहित्य क्षेत्र में प्रतिष्ठित किया। प्रतीकवादी साहित्यकार विशिष्ट अनुभूतियों—रहस्यात्मक और अतींद्रिय—को सांकेतिक भाषा में प्रस्तुत करने पर बल देते हैं और विवरणपद्धति की उपेक्षा करते हैं। मेलामें का कहना है कि 'वही कविता श्रेष्ठ हो सकती है जो अनुभूति का संकेत मात्र दे कर रह जाय, उसका शून्य शून्य उद्घाटन करे। अनुभूति की स्पष्ट अभिव्यक्ति के अर्थ हैं—कविता के तीन चौथाई सौंदर्य को नष्ट कर देना'।^१ प्रतीकवादी रचनाओं में सांकेतिक चित्रों एवं बिंबों की भरमार रहती है। बिंबवाद के मूल में भी नए काव्यरूप के अन्वेषण की ही प्रेरणा है। इसका प्रवर्तक ह्यूम (टी० इ० ह्यूम) था जिसके मतानुसार प्रत्येक युग की कविता के लिये विशिष्ट काव्यरूप अपेक्षित होता है। ह्यूम के इस विचार ने समसामयिक कवियों को प्रबल रूप में आकर्षित किया है और एजरा पाउंड रिचर्ड एलडिग्टन, एफ० एस० फिलिप्स आदि उसके अनुयायी हो गए। १९१४ में 'दि इमैजिस्ट' शीर्षक से बिंबवादी कविताओं का एक संग्रह एजरा पाउंड के संपादन में छपा। १९१५ में 'सम इमैजिस्ट पोएट्स' नाम से बिंबवादियों का दूसरा संग्रह प्रकाशित हुआ जिसमें इन लोगों ने अपनी मान्यताओं पर प्रकाश डाला। इनके मतानुसार कम से कम शब्दों में पूरे चित्र को उतार देना ही सफल कविकर्म है। इसके लिये ऐसे शब्दों का चुनाव आवश्यक है जो उस चित्र के प्रस्तुतीकरण के लिये पूर्णतया उपयुक्त हों। शब्दों के इस चुनाव में दृष्टि व्यापक रखनी चाहिए क्योंकि सामान्य से सामान्य शब्द भी अपनी अर्थवत्ता और चित्रात्मक सांकेतिकता के लिये अद्वितीय हो सकता है। बिंबवादियों के इस विचार पर प्रभाववादी चित्रकला का गहरा प्रभाव था। इस आंदोलन की अवधि १९०६ से १९१६ तक है—कुछ और उबार दृष्टि से देखें तो अंतिम अवधि १९३० हो सकती है क्योंकि बिंबवादियों का अंतिम कवितासंग्रह इसी वर्ष प्रकाशित हुआ था। हिंदी कविता में इस आंदोलन का प्रभाव या उद्भव १९४० के बाद दिखाई पड़ता है। छोटे छोटे शब्दचित्रों द्वारा भाव या विचार के अंकन की पद्धति जो अज्ञेय, गिरिजाकुमार माथुर, शमशेर प्रभृति कवियों में लक्षित होती है, बिंबवादी विचारों से ही प्रेरित प्रतीत होती है। इसी परंपरा में आगे चलकर काव्यशिल्प की दृष्टि वाक्यरचना पर विशेष रूप से केंद्रित हो गई और अनुभूति की और विरामचिह्नादि के विशिष्ट प्रयोगों से संकेत दिया जाने लगा। कर्मिगज ने इस प्रकार के बाह्य शिल्प संबंधी प्रयोगों पर बल दिया था। 'नकेनवादी' (नलिनविलोचन शर्मा, केसरी कुमार, नरेश) कवियों ने कर्मिगज के प्रभाव को स्वीकार किया है।

गांधीवाद

आधुनिकयुगीन भारतीय विचारधाराओं में गांधीवाद का नाम विशेष रूप से महत्वपूर्ण है। महात्मा गांधी ने बीसवीं शताब्दी के प्रथम अर्धभाग में भारतवर्ष का सबसे अधिक नेतृत्व किया। उनके बहुपक्षीय व्यक्तित्व में वितनपक्ष कितना अधिक महत्वपूर्ण था इसका परिचय उनके विचारों से भलीभाँति मिल जाता है। उनकी विचारधारा की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि वह किसी प्रकार की तर्कप्रणाली पर आधारित नहीं है जैसी कि आधुनिकयुगीन अधिकांश विचारधाराएँ हैं। उसमें आत्मानुभूति, आध्यात्मिकता और आत्मशक्ति की प्रधानता है। किशोरीलाल मराठवाला ने गांधीवाद के तीन मुख्य भाग किए जो वर्णव्यवस्था, ट्रस्टीशिप तथा विकेंद्रिकरण हैं। आचार्य विनोबा भावे के अनुसार गांधीजी समाज की परंपराओं को नष्ट नहीं करना चाहते थे वरन् उनका परिष्कार और विकास करना चाहते थे। इसी लिये समाज में वर्णव्यवस्था के अंतर्गत उन्होंने परिश्रम की समानता, होड़ का अभाव तथा आनुवंशिक संस्कारों से लाभ उठानेवाली शिक्षणयोजना का प्रस्ताव किया। गांधीवाद का सामाजिक आदर्श सर्वोदय है। गांधीजी का जीवनादर्श सत्याग्रह है तथा गांधीवाद का शासनादर्श रामराज्य है। समाज में सभी व्यक्तियों और सभी वर्गों की समान उन्नति गांधीवाद का लक्ष्य है। गांधीवाद के मूलभूत स्तंभ सत्य और अहिंसा हैं। गांधीजी ने सत्य का ही दूसरा नाम ईश्वर बताया है। सत्य के साक्षात्कार से समबुद्धि की प्राप्ति और समबुद्धि के प्राप्त होने से सबके प्रति अहिंसा के भाव की उत्पत्ति होती है। अतः गांधीवादी जीवनदर्शन के अनुसार सत्य का दूसरा पक्ष अहिंसा है। अहिंसा में बैराग्य और प्रेम का समन्वय होता है। उन्होंने सभी क्षेत्रों में समन्वय का सिद्धांत प्रतिपादित करते हुए अहिंसा की उपलब्धि के लिये आत्मशुद्धि अनुमोदित की है। आत्मशुद्धि की प्रक्रिया अहंभावना का त्याग एवं आत्मपीड़न आदि है। यदि कोई व्यक्ति आत्मशुद्धि का व्रत लेता है तो उससे उसकी आत्मा तो शांत होती ही है, समाज का भी उससे कल्याण होता है। गांधीजी के विचार से कला के अंतर और बाह्य दो भेद होते हैं। इनमें से बाह्य का मूल्य तभी होता है जब अंतर का भी विकास हो। उन्हीं के शब्दों में 'समस्त कला अंतर के विकास का आविर्भाव ही है। जो कला आत्मा को आत्मदर्शन करने की शिखा नहीं देती, वह कला ही नहीं है तथा प्राकृतिक कलाकृतियों की अपेक्षा मानुषी कला तुच्छ और अपूर्ण है। जिसमें सत्य की अभिव्यक्ति है, जिसमें ऊर्ध्वगामिनी प्रकृति की अभिव्यंजना या सहायता होती है, वही सच्ची कला है।' हिंदीसाहित्य में गांधीवादी जीवनदर्शन और सिद्धांतों का समावेश प्रायः सभी विधाओं में मिलता है। प्रेमचंद, सुदर्शन, मैथिलीशरण गुप्त, रामनरेश त्रिपाठी तथा सुमित्रानंदन पंत आदि लेखकों ने गांधीदर्शन को आत्मसात् करके उसका समावेश अपनी कृतियों में किया है।

द्वितीय खंड

काव्य

संस्करण

डा० नगेंद्र

डा० रामचंद्र मिश्र

डा० बुद्धसेन नीहार

डा० कमलेश



प्रथम अध्याय आधुनिक हिंदी कविता मूल्यांकन

१. यद्यपि प्रस्तुत कालावधि (संवत् १९६५-२०१० वि०) के सीमांकन को भारतराष्ट्र भयवा हिंदी साहित्य के इतिहास को कोई दुगुरेखा न मानकर संपादनकर्म की सुविधा और आवश्यकता ही मानना चाहिए, फिर भी इसके पूर्व सीमांत का तो अपना ऐतिहासिक महत्त्व असंदिग्ध है। सामान्यतः उसे हम छायावाद युग की परा सीमा कह सकते हैं और इस दृष्टि से विवेच्य कालखंड को छायावादोत्तर युग कहना अनुपयुक्त न होगा। पंद्रह वर्ष की इस सीमित परिधि में प्रबल राजनीतिक घटनाएँ घटी, अंतर्राष्ट्रीय क्षेत्र में द्वितीय विश्वयुद्ध और राष्ट्रीय मंच पर बामपक्ष का शक्ति-विस्तार, १९४२ का आंदोलन, स्वतंत्रता की घोषणा, सांप्रदायिक विप्लव, गांधीबलिदान, शरणाधीन समस्या, संविधान का निर्माण और गणतंत्र की स्थापना—ये सभी महत्वपूर्ण घटनाएँ हैं। हिंदी साहित्य में विषयवस्तु तथा प्रेरक प्रभाव—दोनों रूप में—इनका किसी न किसी प्रकार से ग्रहण हुआ; इनके परिणामस्वरूप कुछ सशक्त प्रवृत्तियाँ उभर कर सामने आईं और कुछ प्रबल कृतियाँ उपलब्ध हुईं। इनमें से पहली तीन घटनाएँ परस्पर संबद्ध हैं और उनसे साहित्य में बामशक्तियों का प्रभाव बढ़ा; प्रगतिवाद के स्वरूपनिर्माण और प्रभावविस्तार में इन घटनाओं का स्पष्ट योगदान था। इनकी परवर्ती शेष घटनाएँ भी एक दूसरे के साथ संश्लिष्ट हैं; वस्तुतः वे एक ही श्रृंखला की कड़ियाँ हैं। इनका प्रभाव प्रायः विपरीत हुआ अर्थात् इनसे बाम शक्तियों का विस्तार अवरोध हुआ और दक्षिणमार्गीय शासक सत्ता के वर्धमान प्रभाव के कारण रचनात्मक तत्त्वों और आस्तिक प्रवृत्तियों को संवर्धन मिला। सांप्रदायिक विप्लव ने इस विश्वास को झुकमोरा, परंतु अंततः उसने भी जो रचनात्मक रूप ग्रहण कर लिया उससे विद्रोह और अनास्था की भावनाओं का शीघ्र ही शमन हो गया। गांधी के बलिदान ने इस आस्था को और भी पुष्ट किया—जीवित गांधी से भी अधिक हुतात्मा गांधी ने देश का कल्याण किया; अनेक प्रकार की विकृतियाँ जो राष्ट्रीय जीवन को विधाक कर सकती थीं, इस आत्मावृत्ति से शांत हो गईं और राष्ट्र एक सात्विक उत्थान के साथ नवनिर्माण की दिशा में अग्रसर हो गया।

२. प्रस्तुत कालखंड की उपलब्धियों का मूल्यांकन करने से पहले उसके प्रति-मानों का निर्धारण करना आवश्यक है। उपलब्धि का आधार प्रवृत्तिगत हो सकता है—

अर्थात् यह कि इस अवधिविशेष में कितनी सच्चम काव्यप्रवृत्तियाँ आविर्भूत हुई, व्यक्तिगत हो सकता है—यानी यह कि इसमें कितने समर्थ कवि सामने आए और कृतिगत भी हो सकता है—अर्थात् कालजयी या महत्वपूर्ण कृतियों की संख्या के आधार पर भी इसका निर्णय किया जा सकता है।

इस कालावधि में जो काव्यप्रवृत्तियाँ मिलती हैं, उनमें से कुछ तो पूर्वप्रवृत्तियों का विस्तार है और कुछ नवीन हैं। राष्ट्रीय सांस्कृतिक कविता और छायावाद पूर्व-प्रवृत्तियाँ हैं जिनका सम्यक् विकास पहले ही हो चुका था। मूलवर्ती चेतना में परिवर्तन होने के कारण इस युग की राष्ट्रीय सांस्कृतिक कविता के स्वरूप में निश्चय ही परिशोधन हुआ। साम्यवादी विचारधारा के साथ टकराहट होने से गांधीदर्शन का स्वरूप और अधिक स्पष्ट हो गया और सियारामशरण गुप्त के काव्य में हमें उसकी अत्यंत निश्चित एवं सूक्ष्म गहन अभिव्यक्ति मिलती है। राष्ट्रीय भावना में जीवन के सूक्ष्मतर शाश्वत मूल्यों का समावेश हुआ; स्वतंत्रता को घोषणा के बाद आक्रोश कम हो गया और एक सात्विक उत्साह का स्वर उभरकर सामने आया; कल्पाव्यय कामना की परिधि राष्ट्रीय सीमाओं को पारकर विश्वमैत्री का रूप धारण करने लगी। इस मंगलभावना का अनुतत्तत् इतना प्रबल था कि सांप्रदायिक विप्लव का विष इसमें विलीन हो गया। राष्ट्रीय चेतना की बहुमुख्य अभिव्यक्ति भी इस युग की कविता में होती रही और उसका नैतिक—व्यावहारिक रूप श्यामनारायण पांडेय आदि के काव्य में लोकप्रिय हुआ। छायावादी कविता का विशेष उत्कर्ष इस समय नहीं हुआ—उसकी एकमात्र उपलब्धि है: महादेवी की 'दीपशिखा'। परंतु उसका भरविद दर्शन के प्रभाव से रूपांतर हो गया था। पंथ का 'स्वर्णकाव्य' अंतश्चेतना की सुवर्णमयी (चिन्मय) अनुभूतियों का काव्य है जिसमें छायावाद की मूल चेतना अधिक सूक्ष्म परिष्कृत और निश्चित हो गई थी। उसमें भावना की रंगीनी के स्थान पर अंतश्चेतना के सूक्ष्मतर अनुभवों का प्राधान्य होने से आत्मतत्त्व अधिक स्पष्ट हो गया था। यह प्रवृत्ति छायावाद से भिन्न न होकर उसका रूपांतर मात्र थी—अतः इसके लिये उत्तर छायावादी काव्यप्रवृत्ति नाम ही अधिक सार्थक है। नवीन प्रवृत्तियों का आविर्भाव प्रायः उपर्युक्त दोनों काव्यधाराओं की प्रतिक्रिया में हुआ। प्रगतिवाद दर्शन और राजनीति के क्षेत्र में गांधीवाद के विरुद्ध और साहित्य के क्षेत्र में छायावाद के विरुद्ध खड़ा हुआ था। प्रयोगवाद की परिधि साहित्य तक ही सीमित रही, उसने छायावाद की अतिशय रोमानी वायवी प्रवृत्तियों के विरुद्ध विद्रोह करते हुए मूर्त एवं यथार्थ सौंदर्यबोध का आग्रह किया। इन दोनों से भिन्न एक तीसरी प्रवृत्ति भी जो व्यक्ति के सुख-दुःख, अहंभाव और कुंठा की सहज अभिव्यक्ति में विश्वास करती थी—जिसे न सामाजिक यथार्थ की बिता थी और न आधुनिक सौंदर्यबोध की जिज्ञासा।

३. इस कालावधि में लगभग ३०-३५ परिचित प्रख्यात कवियों ने हिंदी काव्य के भांडार को समृद्ध किया और १०० से ऊपर काव्य तथा काव्यसंग्रह प्रकाशित

हुए । पूर्वप्रतिष्ठित कवियों में मैथिलीशरण गुप्त, पंत, निराला, महादेवी और सियाराम-शरण गुप्त की कतिपय अमर कृतियाँ प्रकाश में आई—जैसे, नहुष और जयभारत—मैथिलीशरण गुप्त : ग्राम्या और स्वर्णकिरण—पंत : तुलसीदास—निराला : क्षीपसिखा—महादेवी : सन्मुक्त और नकुल—सियारामशरण गुप्त । यद्यपि भास्वनलाल जतुवेदी और नवीन अपना स्थान पहले ही बना चुके थे, फिर भी उनके काव्यसंग्रह प्रायः इसी अवधि में प्रकाशित हुए और उनके कर्तृत्व का सच्चा रूप अभी निलख कर सामने आया; उधर उदयशंकर भट्ट, दिनकर, बच्चन, नरेंद्र, ग्रंथल तथा प्रभात सदृश कवियों के कविव्यक्तित्व का निर्माण तो इस युग में ही हुआ । दिनकर की रसवंती और कुल-चेन, बच्चन के निशामिमंत्रण और सतरंगिनी, नरेंद्र की प्रभातफेरी और प्रवासी के गीत, ग्रंथल के करील, प्रभातकृत कंकेयी आदि उत्कृष्ट काव्यों का रचनाकाल यही है । गुरुभक्तसिंह, अनूप शर्मा, मोहनलाल महतो 'विद्योगी' और लक्ष्मीनारायण मिश्र के बिक्रमावित्य, सिद्धार्थ, आर्यावर्त और कर्ण आदि महाकाव्यों का अधिक प्रचार वहीं हुआ, परंतु काव्यगुण की दृष्टि से उनका महत्त्व नगण्य नहीं है । गीतकारों में जानकी-बल्लभ शास्त्री और नेपाली, उधर राष्ट्रीय कवियों में श्यामनारायण पाठेय तथा सोहन लाल द्विवेदी की लोकप्रियता का समय यही है । प्रगतिशील वृत्त के कवियों में रांगेय राघव, सुमन, नागार्जुन और प्रयोगवादी कवियों के अग्रणी भग्यं, गिरिजाकुमार माथुर, भवानीप्रसाद मिश्र, मुक्तिबोध तथा भारती के सफल काव्यप्रयोगों का श्रेय भी इसी युग को है ।

४. इनके अतिरिक्त मूल्यांकन के कतिपय और भी गंभीर आधार हो सकते हैं, जैसे—(१) सक्रियता, (२) सामाजिक सांस्कृतिक प्रभाव, (३) साहित्यिक परंपरा को नई दिशा प्रदान करने की सामर्थ्य, (४) वर्तमान जीवन के यथार्थ को व्यक्त करने की क्षमता या आधुनिक भावबोध, (५) रसात्मक शक्ति, (६) कलात्मक उपलब्धि और (७) समाकलित प्रभाव । सक्रियता का मापक है रचनापरिमाण और प्रचार या चर्चा । काव्य की जिस प्रवृत्ति के अंतर्गत अधिकाधिक रचना हो रही हो और साहित्यिक वृत्तों में जिसकी अधिक चर्चा हो, उसी को अधिक महत्त्वपूर्ण मानना चाहिए । अधिकाधिक रचना की एक व्यंजना यह है कि प्रवृत्तिविशेष अपने युग की चेतना का प्रतिनिधित्व करती है और अधिक चर्चा का अभिप्राय यह है कि काव्य के जिज्ञासु इसकी ओर अधिक प्राकट्य है । इस दृष्टि से आरंभ के कुछ वर्षों में प्रगतिवाद का सबसे अधिक जोर था—प्रगति की भावना—सामाजिक यथार्थवर्णन से प्रेरित रचनाएँ विपुल परिमाण में हुईं, बड़े से बड़े कवियों—पंत और निराला—ने उसमें स्वर मिलाया, पत्रपत्रिकाओं में, गोष्ठीसंमेलनों में उसकी चर्चा बड़े ही जोरशोर के साथ होती थी—कभी कभी लगता था मानों दूसरों के लिये उस तूफान में खड़े रहना मुश्किल हो रहा हो । इतिहास की दृष्टि से इसका भी अपना महत्त्व था; यह प्राचीन इस बात का प्रमाण था कि साहित्य में एक प्रबल चेतना का उदय हो रहा है और

काव्य की धारा में एक नया आयाम जुड़ रहा है, जीवन और काव्य के कुछ नए मूल्य उभर कर सामने आ रहे हैं। परंतु सन् १९४५ के आसपास इसमें विघटन आरंभ हो गया; पंत ने 'स्वर्णधूलि' और 'स्वर्णकिरण' में श्रौतिकवाद का खंडन किया जिस पर उग्र आलोचक बीखला उठे—प्रगतिवाद के अपने शिबिर में फूट पड़ गई, सिद्धांतों का आदर्श व्यक्तिगत आकांक्षाओं के मयार्थ से टकराकर बिखरने लगा। स्वतंत्रता के साथ सत्ता दक्षिणपक्ष के हाथ में आ गई; कांग्रेस और कांग्रेस में भी गांधीनीति के अनुयायी राष्ट्रीय निर्माण के सूत्रधार बने। प्रगतिशील दल में जिनका दृष्टिकोण राष्ट्रीय और रचनात्मक था, वे नवनिर्माण में योगदान के लिये अग्रसर हुए, जो ऐसा नहीं कर सके वे भी आलोचना और व्यंग्य से आगे कोई संघटित या प्रभावी विरोध नहीं कर सके। इस प्रकार प्रगतिवाद की शक्ति सन् १९४७-४८ तक प्रायः निःशेष हो गई। स्वतंत्रता के साथ नई स्फूर्ति और नए उत्साह का उदय हुआ; राष्ट्रीयता का स्वर उदात्त और घरातल व्यापक बना तथा राष्ट्रीय सांस्कृतिक काव्यधारा में नई चेतना और नया वेग आया। स्वतंत्रता के प्रथम चरण में यही प्रवृत्ति सर्वाधिक प्रबल बन गई; पंत, सिंघारामशरण गुप्त, नवीन, मालनलाल चतुर्वेदी, दिनकर आदि ने इस नवजागरण को अनेक सच्चम रचनाओं में अभिव्यक्ति प्रदान की। इसी समय एक तीसरी प्रवृत्ति भी उभरने लग गई थी जिसको आलोचकों ने प्रयोगवाद नाम देना शुरू कर दिया था यद्यपि इस वर्ग के कवि उसे स्वीकार नहीं कर रहे थे। प्रगतिवाद की शक्ति क्षीण होने से क्रमशः इस प्रवृत्ति में अधिक बल आता जा रहा था—और वे कवि, जो परंपरा के विरोधी होने पर भी प्रगतिकामी काव्यधारा के अनगढ़ समाजवाद से सर्वथा असंतुष्ट थे, साहित्य की परिधि के भीतर ही नवीन सौंदर्यबोध का अन्वेषण कर रहे थे। अज्ञेयजी इस वर्ग का नेतृत्व करने लगे थे। सन् १९४३ में 'तारसप्तक' के प्रकाशन के कई वर्ष बाद उन्होंने 'दूसरा सप्तक' का संपादन किया और उनके अपने संपादकीय तथा अन्य नए कवियों के वक्तव्यों के माध्यम से एक नई काव्य-चेतना के उदय की भूमिका तैयार होने लगी थी। इसी बीच में परिमल भुत के धर्मवीर भारती आदि कतिपय लेखकों ने 'आलोचना' पत्रिका का संपादनभार सम्हाला और काव्य के नए मूल्यों का संवादन और प्रसारण नियमित रूप से होने लगा। इस प्रकार नवलेखन के क्षेत्र में हलचल आरंभ हो गई थी, यद्यपि शक्ति का संचार उसमें काफी बाद में हुआ।

मूल्यांकन का दूसरा प्रतिमान हो सकता है सामाजिक सांस्कृतिक प्रभाव—जीवनमूल्यों और जनरुचि पर प्रभाव। इस दृष्टि से सबसे अधिक और स्वस्थ प्रभाव पड़ा राष्ट्रीय सांस्कृतिक कविता का। जीवनावस्था को नई शक्ति और नया रूप मिला, चेतना का परिष्कार हुआ और दृष्टिकोण में स्वास्थ्य तथा औदार्य का समावेश हुआ। यह ठीक है कि ऐसा वातावरण अधिक समय तक नहीं रहा परंतु अपनी सीमित परिधि में भी इसके प्रभाव का निषेध नहीं किया जा सकता। उधर, प्रगतिवाद ने

भी, अपनी संकीर्णताओं के बावजूद, आस्था को पुष्ट किया, जीवन और जगत् के प्रति विश्वास को दृढ़ किया तथा सामाजिक मूल्यों की प्रतिष्ठा में महत्वपूर्ण योगदान किया। इसमें संदेह नहीं कि उसके प्रभाव से स्थूल उपयोगितावाद और अनगढ़ सामाजिक भावना को प्रोत्साहन मिला और जीवन के सूक्ष्मतर सांत्विक मूल्यों की उपेक्षा हुई, फिर भी अपने ढंग से प्रगतिवाद ने जीवनचेतना को शक्ति प्रदान की : संस्कार बह नहीं दे पाया, पर स्वास्थ्य उसने अवश्य दिया। प्रयोगवाद की कविता न स्वास्थ्य दे सकी और न संस्कार : संस्कार बह अवश्य दे सकती थी, परंतु नूतनता और वैचित्र्य की उत्कट लालसा के कारण यह भी संभव नहीं हुआ।

साहित्यिक परंपरा को नई दिशा प्रदान करने की क्षमता का भी अपना महत्त्व है और किसी प्रवृत्ति, कवि प्रवृत्ति के मूल्य का आकलन इसके आधार पर भी किया जा सकता है। इस दृष्टि से कथा और शिल्प दोनों के क्षेत्र में प्रगतिवाद, प्रयोगवाद और व्यक्तिगत गीतकाव्य अपने अपने दावे पेश कर सकते हैं। इन्होंने अपने अपने ढंग से कल्पनात्मक अनुभूति के स्थान पर यथार्थ अनुभूति पर बल दिया और रंगीन अभिव्यंजना के स्थान पर व्यावहारिक भाषा तथा प्रयोगगत कथनभंगिमाओं की सार्थकता को रेखांकित किया। सौंदर्यबोध के नए रूप, कलाभाषा के नए मुहावरे और छंद के नूतन विधान सामने आए। नए काव्यमूल्यों की शोष और परंपरागत काव्यमूल्यों के संशोधन के अत्यंत सचेष्ट प्रयत्न किए गए।

मूल्यांकन का एक आधार हो सकता है वर्तमान जीवन के यथार्थ की सही अभिव्यक्ति—यानी आधुनिक भावबोध। साहित्य जीवन की अभिव्यक्ति है और जीवन का सबसे प्रमुख रूप है वर्तमान जीवन; उसकी मूल चेतना को पहचान कर सही और यथार्थ रीति से शब्द धर्म के माध्यम से प्रतिफलित करना ही साहित्य का लक्ष्य है—यही आधुनिक भावबोध है और यही साहित्य की मूल्यवत्ता का सही निकष है। इस आधार पर एक ओर प्रगतिवाद ने और दूसरी ओर प्रायः उसके विपरीत रूप में नए कवियों ने आधुनिक यथार्थबोध का सच्चा प्रतिनिधित्व करने का दावा किया। उधर, गीतकार भी वही दावा कर रहा था कि छायावाद के स्वात्मिक हर्षविषाद और राष्ट्रीय कवियों की आदर्श कल्पनाओं के स्थान पर आज के व्यक्तिजीवन के हर्षविषाद की सहज अभिव्यक्ति उसी के गीतों में हो रही है। ये तीनों दावे एक सीमा के भीतर अपने अपने ढंग से सही थे। प्रगतिवाद के कुछ कवियों ने वर्गदृष्टि से अपने युग के सामाजिक यथार्थ को अंकित करने का प्रयत्न किया था, गीतकार व्यक्ति मन की आशा निराशा को व्यक्त कर रहा था और नया कवि एक विशेष बुद्धिजीवी वर्ग की बौद्धिक चेतना को काव्य में प्रतिफलित करने का प्रयास कर रहा था।

इनके अतिरिक्त दो अन्य प्रतिमान हैं जिसका काव्य और कला के साथ अंतरंग संबंध है और वे हैं—रसात्मक शक्ति तथा कलात्मक उपलब्धि। काव्यमर्मज्ञों के एक प्रमुख वर्ग का मत है कि अन्य प्रतिमान अप्रासंगिक हैं या अधिक से अधिक आधुनिक

माने जा सकते हैं। काव्य के मूल्यांकन का आधार उसकी रसात्मक शक्ति और कलात्मक सिद्धि ही हो सकते हैं और ये दोनों भी तत्त्वतः भिन्न नहीं हैं—काव्य में रसात्मक शक्ति का संचार कलात्मक सिद्धि के बिना संभव नहीं है और कलात्मक सिद्धि रसात्मक अभिव्यक्ति की सफलता का ही मूल रूप है। जिस काव्यप्रवृत्ति अथवा काव्य में जितनी अधिक रागात्मक समृद्धि होगी अर्थात् उसमें निहित अनुभूतियाँ जितनी अधिक सूक्ष्म, कोमल, प्रबल और व्यापक, भव्य और उदात्त होंगी, साथ ही उनकी अभिव्यक्ति जितनी अधिक परिपूर्ण होगी उतना ही अधिक उसका मूल्य होगा। व्यक्तिपरक दृष्टि से इसका अर्थ यह होगा कि जिस कविता में सहृदय अर्थात् संस्कारी पाठक की संवेदना का परिष्कार और उत्पन्न करने की क्षमता जितनी अधिक होगी, उतना ही अधिक उसका मूल्य होगा। इस निकष पर प्रगतिवाद का महत्त्व अधिक नहीं माना जा सकता; इन दोनों प्रवृत्तियों के अंतर्गत ऐसी रचना अल्प परिमाण में ही उपलब्ध होती है और जो है भी, उनमें उक्त गुणों की सिद्धि इतर तत्वों के समावेश के कारण ही मानी जा सकती है। 'ग्राम्या' या उच्च 'हरी बास पर लण भर' तथा ससकों की कविताओं में जो रसात्मकता तथा कलापरिष्कृति मिलती है उसका श्रेय प्रगतिचेतना अथवा नवीन काव्यचेतना को नहीं, बरन् इन कवियों के छायावादी संस्कारों को ही दिया जा सकता है। इस दृष्टि से सर्वाधिक मूल्यवान् काव्यसर्जना राष्ट्रीय सांस्कृतिक प्रवृत्ति, छायावाद, उत्तर छायावाद और वैयक्तिक गीत कविता के अंतर्गत ही हुई : 'जयभारत' के युद्ध, हिडिंबा, स्वर्गारोहण आदि नवीन सर्ग, तुलसीदास, 'कुवचोन्न', 'उन्मुक्त', मालमलाल चतुर्वेदी, सियारामशरण गुप्त, बालकृष्ण शर्मा, नवीन और दिनकर आदि की अनेक मुक्तक कविताएँ, 'युगांत', 'स्वर्धकिरण', 'दीपशिखा' के कलारमणीय प्रगीत, बचन, गिरिजाकुमार माथुर, नरेंद्र शर्मा, अंचल, सुमन आदि के सहज आत्मानुभूति से प्रेरित गीत अपने रागात्मक प्रभाव के कारण निश्चय ही इस कालखंड की अतिशय मूल्यवान् जाती हैं। अभिव्यञ्जना के वैभव की दृष्टि से पंत की सौंदर्यचेतना अधिक समृद्ध हुई; परवर्ती कवियों में दिनकर और गिरिजाकुमार माथुर ने नए उपकरणों और नई अंगिमार्गों से हिंदी कविता की कलात्मक क्षमता का विकास किया।

५. इस प्रकार मूल्यांकन के विविध प्रतिमानों के अनुसार आलोच्य कालावधि की उपलब्धियों का बहुविध मूल्यांकन किया जा सकता है। अंत में, यह प्रश्न भी उठ सकता है कि इन प्रतिमानों में सबसे अधिक प्रभावी या सार्थक प्रतिमान कौन सा है। हमारा उत्तर यह है कि बों तो इनमें सभी अपने अपने ढंग से सार्थक हैं, परंतु इन सबकी मूल्यवत्ता समान नहीं है। उदाहरण के लिये सक्रियता का प्रतिमान इस अर्थ में तो सार्थक है कि वह साहित्यिक जागृति का लक्षण है, परंतु परिमाण अपने आप में गुण का स्थान नहीं ले सकता और चर्चा और प्रचार भी काफी हद तक पत्रकारिता के अंग हो सकते हैं। इस युग में ही नहीं प्रत्येक युग में कोई न कोई आंदोलन होता

रहा है, पर मूल्य वास्तव में आंदोलन या हलचल का न होकर उसके स्थिर परिणामों का होता है। द्विवेदी युग में आगरासुधार का आंदोलन बड़ा प्रबल था, पर उसकी स्थायी उपलब्धि 'प्रियप्रवास' आदि एकाच काव्य, या काव्यभाषा के रूप में खड़ी बोली के विकासप्रयत्नों से आगे नहीं आती जा सकती। छायावाद के आंदोलन का महत्त्व उसकी विपुल कलात्मक सिद्धियों में ही निहित है। इस प्रकार सक्रियता का मूल्य केवल आंशिक ही है। सामाजिक सांस्कृतिक प्रभाव वस्तुतः साहित्येतर मूल्य है—वह नगण्य नहीं है, परंतु उसका महत्त्व प्राथमिक नहीं माना जा सकता। यह काव्य का सामाजिक दायित्व है, मौलिक दायित्व नहीं। इसका मूल्य अप्रत्यक्ष रूप में है, अर्थात् यह काव्यकथ्य की शिवता का द्योतक है। इसी प्रकार आधुनिकता या वर्तमान का सार्थकबोध भी प्राथमिक मूल्य नहीं है—वह इस बात का प्रमाण अवश्य है कि कवि की चेतना अपने परिवेश के प्रति जागरूक है, परंतु यह कविव्यक्तित्व के अनेक गुणों में से केवल एक गुण है—इसके अभाव में भी अन्य अधिक मौलिक गुणों के बल पर कविकर्म सफल हो सकता है और इसके बावजूद अन्य गुणों के अभाव में काव्य असफल हो सकता है। 'तुलसीदास', 'कुकुरमुत्ता' से महत्तर काव्य है, इसका निषेध कौन कर सकता है? अब रह जाते हैं दो या तीन प्रतिमान : साहित्य की परंपरा को नई दिशा प्रदान करने की सामर्थ्य और रसात्मकबोध तथा कलात्मक सिद्धि। इनका काव्य के साथ अंतरंग संबंध है, परंतु इनमें भी पहला काव्य के अंतरंग या साहित्यिक महत्त्व की अपेक्षा ऐतिहासिक महत्त्व पर ही बल देता है। किसी प्रवृत्ति या कवि अथवा कृति का ऐतिहासिक महत्त्व अपने आप में बढ़ी सिद्धि है। भारतेंदु हरिश्चंद्र और महावीरप्रसाद द्विवेदी का गौरव अक्षय्य है; परंतु जब हमारे सामने उनकी कृतियों के निर्वाचन का प्रश्न आता है तो मुश्किल पड़ती है : ऐतिहासिक विकासक्रम से आगे काल के अनंत प्रवाह में उनकी कौन सी रचना स्थिर रहेगी—कालजयी प्रतिमानों के आधार पर विश्वसाहित्य के अंतर्गत क्या उनका कोई नाटक अथवा निबंध संकलन ठहर सकता है? 'युगवाणी' ने हिंदी कविता को नया मोड़ दिया, पर 'स्वर्णकिरण' का ही साहित्यिक मूल्य अधिक है। अतः ऐतिहासिक महत्त्व भी अपने आप में पूर्णतः प्रामाणिक नहीं है। अब रह जाते हैं रसात्मक बोध और कलात्मक सिद्धि—अर्थात् रागात्मक समृद्धि और उसका व्यंजक शब्दविन्यास। इस प्रतिमान के विषय में भी मतभेद है। इसपर एक आक्षेप यह है कि रसात्मक बोध किसका? इसका उत्तर है—संस्कृत पाठक का। दूसरा आक्षेप यह है कि रागात्मक समृद्धि पर बल देने से विचारगरिमा की अपेक्षा हो जाती है : पर इसका भी उत्तर स्पष्ट है और वह यह कि विचारगरिमा रागात्मक अनुभूति का अंग बनकर रसात्मक बोध को समृद्ध करती है; स्वतंत्र रूप में वह शास्त्र का विषय है काव्य का नहीं। जब हम काव्य के अंतरंग मूल्य की बात करते हैं तो हमारे सामने वह अंतिम प्रतिमान ही रहता है, अतः काव्य के संदर्भ में यह निश्चय ही सबसे अधिक प्रामाणिक है। इसी के आधार पर

काव्य के स्थायी मूल्य का आकलन किया जा सकता है—कालजयी कृतित्व का निर्णायक यही है और इस दृष्टि से सभी प्रकार के बिरोधी प्रचार के बावजूद यह मानना होगा कि स्थायी उपलब्धियाँ उत्तर छायावादी तथा राष्ट्रीय सांस्कृतिक काव्यचाराओं के अंतर्गत ही हुईं।

६. पंद्रह वर्षों के इस सीमित कालखंड में, गुप्त और परिमाण दोनों की दृष्टि से, हिंदी काव्य का विकास हुआ। भारत की सांस्कृतिक गरिमा के व्यंजक अनेक प्रबंध-काव्य प्रकाशित हुए; स्वतंत्र राष्ट्र के प्राणों की सात्विक ऊर्जा और उत्साह से दीप्त शत शत प्रगीतों की सृष्टि हुई; एक ओर दिव्य जीवन की मधुर कोमल अनुभूतियों के कल्पनारमणीय चित्र अंकित किए गए और दूसरी ओर व्यक्तिजीवन के सुखदुःख की हार्दिक अभिव्यक्ति के मार्मिक गीत लिखे गए; सामुदायिक चेतना के विकासप्रयत्नों के फलस्वरूप काव्य में स्वस्थ सामाजिक मूल्यों की फिर से बल मिला; काव्यशिल्प की समृद्धि और विस्तार हुआ—एक ओर उसके रम्याद्भुत उपकरणों की वृद्धि और शब्द अर्थ के आंतरिक सौंदर्य की विवृति हुई और दूसरी ओर जीवंत प्रयोगों के संघात से उसमें नवीन प्राणशक्ति का संचार हुआ; पूर्व युग की काव्यचेतना का संशोधन और परिष्कार और नवीन काव्यवृष्टियों का उन्मेष हुआ। समग्र रूप में, अपने पूर्ववर्ती युग की तुलना में इस कालखंड का महत्त्व निरचय ही कम है, परंतु आगामी चरण की उपलब्धि (?) को देखते हुए यह निश्चय ही गौरव का अधिकारी है।

सर्वेक्षण

इस अवधि के उल्लेखनीय कवियों में से कुछ ऐसे हैं जो १९३८ तक प्रतिष्ठित हो चुके थे, जैसे—मैथिलीशरण गुप्त, सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', मालमलाल जनुवेंदी, सुमित्रानंदन पंत, बालकृष्ण शर्मा नवीन, सियारामशरण गुप्त और महादेवी वर्मा। शेष कवि १९३८ के बाद प्रतिष्ठित हुए। वे हैं—हरिवंशराय बच्चन, रामधारी सिंह दिनकर, भगवतीचरण वर्मा, नरेंद्र शर्मा, रामेश्वर शुक्ल अंचल, उदयशंकर भट्ट, अशोक, गिरिजाकुमार माथुर, केदारनाथ अग्रवाल, नागार्जुन, बिलोचन, शिवमंगल सिंह सुमन, जानकीवल्लभ शास्त्री, शंभुनाथ सिंह, गोपाल सिंह नेपाली, गुरुभक्त सिंह, श्यामनारायण पांडेय, सोहनलाल द्विवेदी, केदारनाथ मिश्र 'प्रभात', आरती प्रसाद सिंह, गजानन माधव 'मुक्तिबोध', भवानीप्रसाद मिश्र, शमशेर, आरतभूषण अग्रवाल और धर्मवीर भारती।

इस अवधि में प्रकाशित काव्य

मैथिलीशरण गुप्त अपने लेखनकार्य में निरंतर सक्रिय रहे। १९३८ के बाद उनकी जो प्रमुख काव्यकृतियाँ प्रकाश में आईं, वे हैं—'नहुष', 'कुणाल गीत', 'जय भारत', 'विष्णुप्रिया और 'अजित।' ये सभी प्रबंधकाव्य हैं। 'नहुष' (१९४०) में राजा नहुष की कथा प्रस्तुत की गई है। 'कुणालगीत' (१९४१) अशोक के पुत्र कुणाल के

जीवन से संबद्ध काव्य है। 'अजित' (१९४६) कारावास की स्मृति में लिखा गया काव्य है जिसमें कारावास का वातावरण ध्वनित है। कवि के शब्दों में इसमें वर्णित अनेक घटनाएँ सच्ची हैं। 'जबभारत' (१९५२) में महाभारत की संपूर्ण कथा का समावेश किया गया है। कवि ने इस प्रबंधकाव्य में महाभारत की कथाओं को अपने ढंग से स्फूर्ति और संक्षिप्ति देकर अभिप्रेत प्रभाव पैदा करने का प्रयत्न किया है। 'विष्णुप्रिया' (सं० २०१४) में चैतन्य महाप्रभु व उनकी गृहिणी विष्णुप्रिया का चरित्र अंकित किया गया है।

माखनलाल खतुर्वेदी की कई प्रमुख काव्यपुस्तकें प्रकाशित हुईं। ये उनकी फुटकल कविताओं के संग्रह हैं। 'हिमकिरीटिनी' (१९४१) में ४४ कविताएँ संगृहीत हैं। इन कविताओं के स्वर दो प्रकार के हैं। कुछ कविताओं में आध्यात्मिक रहस्यवाद की गूँज है, कुछ में राष्ट्रीय चेतना की पुकार। 'हिमतरंगिनी' (१९४८) में भी मूलतः काव्यस्वर वही है जो 'हिमकिरीटिनी' में है। 'हिमतरंगिनी' पर साहित्य अकादमी पुरस्कार प्राप्त हुआ। 'माता' (१९५१) में ५६ कविताएँ संगृहीत हैं। इसका प्रधान स्वर राष्ट्रवादी है। इसमें भोज, त्याग, बलिदान से भरा हुआ जीवन मुखर है। 'गुगुनचरण' (१९५६) 'समर्पण' (१९५६)। 'बेणु लो गूँजे बरा' (१९६०) संग्रह में छोटी छोटी (केवल एक लंबी कविता को छोड़कर) ७२ मुक्तक रचनाएँ हैं। रचनाएँ अनुभूतिपरक एवं वस्तुपरक—दोनों प्रकार की हैं। इन कविताओं में कवि की आत्मान्वेषण, आस्तिकता, भक्ति, प्रेम और देशप्रेम आदि की भावनाएँ व्यक्त हुई हैं। कवि की भाषा शैली मौलिक एवं नवीन है। इस कृति में भी वही आनंद और रस उपलब्ध है, जो अन्य कृतियों में सहज रूप में मिलता है। कृति महत्वपूर्ण है। 'भरणुज्वार' (१९६३) और 'बिजुरी काजर भाँज रही' (१९६४) धूम्रबलय कवि की अत्यधिक महत्वपूर्ण कृतियाँ हैं। विद्रोही कवि माखनलाल खतुर्वेदी के काव्य में शेष और अशेष का सुंदर समन्वय है। 'बले हम सूर्य ने हमको पुकारा' के गायक ३० जनवरी सन् १९६८ ई० को दिवंगत हो चुके हैं।

नवीन के काव्य में तीन स्वर लक्षित होने हैं—राष्ट्रवाद का स्वर, रहस्यवादी स्वर और प्रेम तथा सौंदर्य एवं तज्जन्य यकान और उल्लास का स्वर। उनकी भिन्न भिन्न कृतियों में वे ही स्वर भिन्न भिन्न अनुपात में दिखाई पड़ते हैं। इस प्रकार की कविताओं के तीन संग्रह—'रश्मिरेख', 'अपलक' तथा 'क्वासि'—इस बीच प्रकाशित हुए तथा विनोबास्तवन नाम से एक चौथी कृति भी सामने आई। 'रश्मिरेख' (१९५१) कवि के ५७ गीतों संग्रह है। इसमें मुख्यतः मानवप्रेम और सौंदर्य तथा प्रकृतिछवि की अभिव्यक्ति है। 'अपलक' (१९५१) में ५२ कविताएँ संगृहीत हैं जिनमें मुख्यतः प्रेम और यकान का स्वर है। 'क्वासि' (१९५२) की कविताएँ भी इसी क्रम की हैं। इन दोनों संग्रहों में कुछ राष्ट्रीय कविताओं का भी समावेश है। 'विनोबास्तवन'

(१९५३) में विनोबा के सिद्धांतों और चरित्र के चित्रण के माध्यम से गांधीवादी आदर्शों की प्रतिष्ठा की गई है। अपने 'उमिला' (१९५७) नामक महत्वपूर्ण प्रबंध काव्य में कवि ने उमिला के चरित्र का सफल अंकन किया है। नवीनजी का 'प्राणार्पण' नामक खंडकाव्य १९६२ में प्रकाशित हुआ। 'हम विधवायी जनम के' नामक स्थायी महत्व की काव्यकृति कवि की मृत्यु के उपरांत प्रकाशित हुई।

इस बीच सियारामशरण शुक्ल की पाँच कृतियाँ सामने आईं। 'उन्मुक्त' (१९४०) काल्पनिक घटना पर आधारित खंडकाव्य है जिसमें युद्ध का प्रश्न उठाया गया है। 'देनिकी' (१९४२) फुटकल कविताओं का संग्रह है जिसमें आधुनिक जीवन की अभावग्रस्त अवस्था चित्रित है, साथ ही गांधीवादी दृष्टि से एक ऐसे समाज की रचना की और संकेत किया गया है जिसमें मानवता का सौंदर्य विकसित हो सके। 'नकुल' (१९४६) प्रबंधकाव्य है। इसका आधार महाभारत का वनपर्व है किंतु रचयिता ने मूलवस्तु का उपयोग स्वतंत्रता से किया है। 'नोआलाली' (१९४६) में गांधीजी की नोआलाली यात्रा के माध्यम से हिंदूमुसलिम कलह तथा उसके मानवतावादी समाधान का चित्रण है। 'जयहिंद' (१९४८) में कवि की राष्ट्रीय कविताएँ हैं। 'आत्मोत्सर्ग' (१९४७) हिंदूमुसलिम एकता के लिये प्रयास करनेवाले स्वर्गीय श्रीगणेशशंकर बिद्यार्थी के आत्मोत्सर्ग से संबद्ध खंडकाव्य है।

निरालाजी इस अवधि में छायावादी काव्यपरंपरा में उच्चकोटि का सुझन तो करते ही रहे, साथ ही साथ लोकजीवन के प्रति अधिकाधिक उन्मुख होकर 'कुकुर-मुत्ता', 'अछिमा' 'बेला' 'नये पत्ते' जैसी कवितापुस्तकें भी लिखीं। 'तुलसीदास', 'कुकुरमुत्ता', 'अछिमा', 'बेला', 'नये पत्ते', 'अर्चना' और 'आराधना' इस बीच की इनकी ये ७ कृतियाँ हैं। 'तुलसीदास' (१९३८) एक प्रबंधकाव्य है। कवि तुलसीदास इसके नायक हैं। इसमें तुलसीदास संस्कृतिनेता के रूप में प्रस्तुत किए गए हैं। वे भारत की सामाजिक और सांस्कृतिक दासता से पीड़ित होकर देश के उद्धार का संकल्प लेते हैं। कुकुरमुत्ता (१९४२) रूपक काव्य है जिसमें गुलाब और कुकुरमुत्ता के माध्यम से शोषक अमिजात वर्ग और स्वावलंबी, अमशील तथा उपेक्षित जन-सामान्य के जीवनसंबंधों को दिखाया गया है। 'कुकुरमुत्ता' में कुकुरमुत्ता के अतिरिक्त 'गर्म पकौड़ी', 'प्रेम संगीत', 'रानी और कानी', 'खजोहरा', 'मास्को डायलाग' तथा 'स्फटिक शिला' जैसी अन्य छह प्रगतिशील कविताएँ संगृहीत हैं। बाद में अन्य कविताएँ निकाल दी गईं। 'अछिमा' (१९४३) में ४५ गीत और गीतेतर कविताएँ हैं इन कविताओं में विषय का वैविध्य है। एक ओर स्वानुभूतिपरक गीत हैं तो दूसरी ओर विजयलक्ष्मी पंडित, प्रेमानंद जी, संत रविदास जी, बुद्ध आदि विविध क्षेत्रों के व्यक्तियों पर कविताएँ हैं। 'कुकुरमुत्ता' की कविताओं में लोकसंपृक्ति का जो स्वर दिखाई पड़ा वह क्रमशः उभरता ही गया और वह अछिमा, बेला, नये पत्ते, अर्चना, आराधना सभी में भिन्न भिन्न रूपों में और भिन्न भिन्न अनुपात में लक्षित होता है। 'बेला' (१९४३)

में १११ कविताएँ हैं, जिनमें गीत भी हैं और गीतोंपर कविताएँ भी। इनमें लोकध्वज, लोकभाषा और सामाजिक भावभूमि की ओर विशेष उन्मुखता दिखाई पड़ती है। 'मये पत्ते' (१९४६) की २८ कविताओं में कुछ वे कविताएँ भी हैं जो कुकुरमुत्ता में छा चुकी थीं। कुछ कविताएँ लोककथात्मक तथा संवादात्मक शैली में हैं। 'अर्चना' (१९५०) में १२८ गीत हैं। ये गीत कई तरह के हैं। इनमें प्रेम की संवेदना भी है और प्रार्थनापरकता भी। अन्य प्रकार की मानवीय संवेदनाएँ भी इनमें अभिव्यक्त हुई हैं। 'आराधना' (१९५३) में ६६ गीत हैं। इनमें भी अर्चना के गीतों का स्वरवैविध्य है। जीवन के लौकिक संवेदनों के चित्रण के साथ ही साथ अलौकिक सत्ताओं के प्रति कवि की समर्पणभावना का भी अंकन है। 'गीतगुंज' में सन् १९५३ से लेकर सन् १९५६ तक के गीत हैं। 'नेत्र' तथा 'पथ' नामक रचनाएँ क्रमशः बीछा और समन्वय में बहुत समय पहले छपी थी और इन रचनाओं को भी इस कृति में स्थान मिला है। इस पुस्तक के परिशिष्ट में छह कविताएँ हैं। इनमें सबसे पहली कविता 'पथ' है। दूसरी और तीसरी कविताएँ स्वामी विवेकानंद की कविताओं के अनुवाद हैं। चौथी कविता में 'बापू तुम मुर्गी खाते यदि' कहकर गांधीजी पर व्यंग्य किया गया है। पाँचवी कविता पंतजी द्वारा ब्रजभाषा में निराला को लिखा गया पत्र है। अंतिम कविता बँगला भाषा में निराला द्वारा पंत को लिखा गया पत्रोत्तर है। अंतिम कविता इस तथ्य का प्रमाण है कि निराला में बँगला भाषा में भी काव्यसर्जन की शक्ति थी। 'गीतगुंज' में प्रथम गीत में शारदाजी की स्तुति करते हुए उन्हें नए रूप में कवि ने देखा है। अधिकांश गीत प्रकृति और ऋतु संबंधी हैं, कुछ गीत शृंगारपरक भी हैं। एक अन्य गीत में कवि मृत्यु के मधुर रूप का दर्शन करता है। समग्रतः इन गीतों में कवि के हृदय का उल्लास सहज रूप से व्यक्त हुआ है। 'साध्यकाकली' निराला की अंतिम अप्रकाशित कविताओं का संग्रह है, जो कि महाकवि की मृत्यु के उपरांत जनवरी सन् १९६९ ई० में प्रकाशित हुआ है। 'साध्यकाकली' में 'गीतगुंज' की, परिशिष्ट को छोड़कर, प्रायः अधिकांश रचनाएँ भी सम्मिलित कर ली गई हैं। कवि अपनी इस अंतिम कृति में मृत्यु की गीली रेखा का गहरा अनुभव करता है और जानता है कि उसके पाँचवें शरीर का अंत अवश्यंभावी है। इसी लिये कवि अनेक गीतों में अलौकिक शक्ति के प्रति समर्पित है। कुछ रचनाएँ अन्य विषयों से भी संबद्ध हैं। इस कृति में विषयगत वैविध्य एवं भाषागत नए प्रयोग भी महत्वपूर्ण कहे जायेंगे।

महाकवि निराला का प्रभाव विषय एवं शैली के क्षेत्र में अनेक नए कवियों और गीतकारों पर पड़ा है। वास्तव में उनका प्रभाव लगभग समस्त भारतीय साहित्य पर पड़ा है। निराला का देहावसान १५ अक्तूबर सन् १९६९ ई० को हुआ।

१९३८ के बाद पंतजी की कृतियाँ क्रमशः प्रगतिवादी (मार्क्सवादी) और अरविदवादी दर्शन से प्रभावित होकर सज्जित हुईं। 'युगवाणी' और 'ग्राम्या' प्रगतिवादी

काव्यकृतियाँ हैं। युगवाणी (१९३६) में कवि की ये कविताएँ संगृहीत हैं जिनमें कवि ने मार्क्सवादी दृष्टि से नए युग की वास्तविकताओं को देखा है और बाकी दो हैं। इस अवधि में इनकी लगभग ८ काव्यकृतियाँ सामने आईं। 'ग्राम्या' (१९४०) में कवि मार्क्सवादी दृष्टि लेकर गाँव के जीवन की ओर गया है और उसके विविध पक्षों को बड़ी सहानुभूति से देखा है। 'स्वर्णकिरण' (१९४७) में कवि पुनः नया मोड़ लेता है वह भौतिकवाद और अध्यात्मवाद का समन्वय करना चाहता है। उसे यह समन्वय अरविवाद में लक्षित होता है। 'स्वर्णकिरण' में ऐसी कविताओं के दर्शन होते हैं। 'स्वर्णधूलि' (१९४७) की कविताएँ भी इसी क्रम की हैं। 'शिल्पी' (१९४२) में कवि के तीन काव्यरूपक संगृहीत हैं। इनमें कवि के शब्दों में वर्तमान विरवसंघर्ष को बाणी देने के साथ ही नवीन जीवननिर्माण की दिशा की ओर इंगित करने का प्रयत्न किया गया है। अतिमा (१९४५), सौर्ष (१९४७), वाणी (१९४८), बिंदबरा (१९४८), रश्मिबंध (१९४९), कला और जूड़ा चाँद (१९४९), अभिवेकिता (१९६०), हरी बाँसुरी सुनहरी टेर (१९६३), लोकावतन, किरणशीला (१९६७), पौ फटने से पहले (१९६७) नामक कृतियाँ हिंदी काव्य के इतिहास में गौरवपूर्ण स्थान की अधिकारिणी कही जा सकती हैं। 'बिंदबरा' पर पंतजी को ज्ञानपीठ पुरस्कार प्राप्त हुआ है। पंतजी के काव्य में कई महत्वपूर्ण मोड़ आए हैं। ये अब भी सर्जनरत हैं।

इस बीच महादेवीजी की केवल एक काव्यकृति आई—'दीपशिखा'। 'दीप-शिखा' (१९४२) में ५१ गीत संगृहीत हैं तथा प्रारंभ में कवयित्री द्वारा लिखित ६५ पृष्ठों की भूमिका है जिसमें काव्य की सैद्धांतिक विवेचना है। इन गीतों में कवयित्री के मूल स्वर विषाद के गहरे रंग के भीतर से कही कही उल्लास और आशा का हलका हलका रंग भी उभरा है। जख्मा (१९५६), संधिनी (१९६४) भी कवयित्री की महत्वपूर्ण कृतियाँ हैं। 'सप्तपर्णी' संस्कृत की रचनाओं का अनुवाद है।

'दिनकर' राष्ट्रीय सांस्कृतिक चेतना और व्यक्तिगत सौंदर्यप्रेममूलक संवेदना दोनों के सक्षम कवि है अतः इनके काव्यों में संवेदना और चिंतन दोनों का सुंदर संयोग दिखाई पड़ता है। इस बीच इनकी पाँच कृतियाँ आईं। 'हुंकार' (१९३८) २६ कविताओं का संग्रह है। इन कविताओं में राष्ट्र की भोजमयी चेतना की बड़ी सहज अभिव्यक्ति है। 'द्वंद्वगीत' (१९३९) में ११५ द्वांद्वीय संगृहीत हैं। ये द्वांद्वीय स्वतंत्र हैं किंतु कही कहीं एक दूसरे से जुड़ी हुई भी हैं। इनमें कवि ने जगत् जीवन संबंधी कुछ नए विचार व्यक्त किए हैं जो सर्वत्र उसके संवेदन से स्पंदित हैं। कहीं कहीं द्वंद्वात्मक जीवन सत्तों की भी अभिव्यक्ति है। 'रसवंती' (१९४०) में २६ कविताएँ संगृहीत हैं। अधिकांश कविताएँ गीत रूप में हैं। बहुत सी कविताएँ प्रेम-सौंदर्यमूलक हैं। प्रकृति, देशप्रेम और कुछ अन्य विषयों से भी संबंधित कविताएँ हैं। 'कुक्षेत्र' (१९४६) विचारसूत्रों से संबद्ध एक प्रबंधकाव्य कहा जा सकता है।

इसमें महाभारत की एक छोटी सी कथा अपने ढंग से ग्रहण की गई है। महाभारत के युद्ध के पश्चात् युधिष्ठिर युद्ध में होनेवाले नरसंहार के कारण बहुत दुखी होते हैं, आत्मग्लानि से सपते हैं और पितामह के पास जाते हैं। पितामह युद्ध की अनिवार्यता की परिस्थितियों और कारणों पर प्रकाश डालते हुए युधिष्ठिर को निर्बोध और अन्धाय के प्रतिकार के लिये युद्ध को अनिवार्य बताते हैं। धर्मराज और पितामह के संवादों के माध्यम से कवि ने भाव के विश्व में व्याप्त युद्ध और शांति के प्रश्न पर विचार किया है। 'इतिहास के भासू' (१९५१) में कवि की इस ऐतिहासिक कविताएँ संगृहीत हैं। इसमें कुछ कविताएँ नई हैं, अधिकांश अन्य संग्रहों में संगृहीत हो चुकी हैं। 'रश्मिरथी' कर्ण के जीवन पर आधारित प्रबंधकाव्य है। 'नीलकुसुम' (१९५४), 'चक्रवाल' (१९५६), 'उर्वशी' प्रेम तथा काम के केंद्रीय बिंदु पर विकसित, चित्तन प्रधान, विश्लेषणात्मक काव्य है। पुरूरवा एवं उर्वशी सनातन नर नारी के प्रतीक हैं। 'उर्वशी' का हिंदी काव्यधारा में ऐतिहासिक महत्त्व है। 'परशुराम की प्रतीक्षा' (१९६३), कोयला व कवित्व, मृत्तितिनिका (१९६४) का भी कवि की कृतियों में, पाकिस्तान के युद्ध के उपरांत, विशेष महत्त्व हो गया है। युगधारण दिनकरजी अब भी सर्जन के पथपर अग्रसर हैं। 'सीपी और शंख' तथा 'आत्मा की भाँखें' विदेशी कविताओं की प्रेरणा से किए गए अनुवाद हैं। दिनकरजी की कुछ कविताओं का रुखी भाषा में भी अनुवाद हुआ है।

उद्येशंकर भट्ट दृष्टि और शिल्प की दृष्टि से छायावादी हैं, परंतु प्रेम उनका मुख्य विषय नहीं रहा। वे जीवन के विविध विषयों और सत्त्वों को व्यक्त करने का प्रयत्न करते रहे। विषय की दृष्टि से ये द्विवेदीकालीन कविता, छायावादी कविता और प्रगतिवादी कविता तीनों के क्षेत्र में संचरण करते दीखते हैं। 'राका', 'बिस्मर्जन', 'मानसी', 'अमृत और विष', 'युगदीप', 'यथार्थ और कल्पना', 'एकला चली रे', 'विजय', 'अंतर्दर्शन—तीन चित्र', 'इत्यादि' और 'पूर्वापर' भट्टजी की अन्य काव्यकृतियाँ हैं।

बच्चनजी का प्रायः सारा महत्त्वपूर्ण कृतित्व १९३८ के बाद ही प्रकट हुआ। इस बीच इनकी लगभग सात पुस्तकें आईं। 'निशा निमंत्रण' (१९३८) के १०० गीतों में विरहजन्य विषाद को रात के विविध चित्रों के माध्यम से उभारा गया है। ये सभी गीत हैं। 'एकांत संगीत' (१९३९) में कवि के १०० गीत हैं। इन गीतों में कवि के झकलेपन और निजी हर्षविवाद, असंतोष तथा निराशा का चित्रण है। 'प्राकुल अंतर' (१९४३) के ७१ गीतों में कवि ने आत्मानुभव के आधार पर विविध जीवनसत्त्वों की व्यंजना की है। 'सतरंगिनी' (१९४५) में सात खंड हैं। प्रत्येक खंड में सात कविताएँ हैं। 'प्रवेश गीत' में एक कविता है। इस संग्रह में आशा के खुले हुए लोक में कवि की यात्रा है। आशा के स्थान पर निर्माण का, रदन के स्थान पर गीत का, मुसकान का, संशय के स्थान पर विश्वास का स्वर प्रधान हो उठ्य है। 'बंगाल का काल' (१९४६) एक लंबी कविता है जिसमें १९४३ में पड़े हुए बंगाल

के बीच यह अकाल की विभीषकाओं और उनसे उत्पन्न कविमन की प्रतिक्रियाओं का ओजस्वी चित्र है। यह कविता जगह जगह तुकांत होकर भी मूलतः मुक्त छंद में है। 'सूत की माला' (१९४८) में १११ कविताएँ हैं। यह काव्य गांधीजी की मृत्यु से प्रारंभ होता है तथा उनके जीवनदर्श और चरित्र के अनेक पहलुओं को अभिव्यक्ति देता है। 'मिलनयाभिनी' (१९५०) में ६६ कविताएँ हैं। इसके तीन भाग हैं, प्रत्येक भाग में ३३ कविताएँ हैं। ये सभी गीत हैं और इनमें प्रकृति के मोहक चित्रों के बीच प्रेम की मस्ती और सौंदर्य की मादकता अंकित की गई है। 'प्रखर-पत्रिका' (१९५५), 'धार के इधर उधर' (१९५७), 'भारती और अंगारे' (१९५८), 'बुद्ध और नाचघर' (१९५८), 'जनगीता'-अनुवाद (१९५८), 'निभंगिमा' (१९६१), 'बार खेमे चौसठ खूटे' (१९६२), 'दो बटाने' (१९६५)—इस कृति में प्राच्यनिक भावबोध से पुरित ५३ कविताएँ संगृहीत हैं। प्रस्तुत कृति का बच्चनजी की कृतियों एवं हिन्दी कविता में विशेष स्थान है। इस कृति पर साहित्य अकादमी का पुरस्कार भी प्राप्त हुआ है। 'मरकत द्वीप का स्वर' (१९६५), 'नागर गीता' (१९६६), 'बहुत दिन बीते' (१९६७)—इस कृति में कवि की १९६५-६७ के बीच की कविताएँ संगृहीत हैं। 'कटती प्रतिमाओं की आवाज' (१९६८) भी महत्त्वपूर्ण है। यद्यपि 'हालाबाद' के प्रवर्तक कवि का जीवनदर्शन बहुत पहले ही बदल चुका था, किन्तु अब विशेषतः जीवन कवि के लिये 'कर्म' न रहकर 'चितन' बन गया है तथा 'काव्य' न रहकर 'दर्शन' हो गया है : 'जीवन कर्म नहीं है अब

चितन है,

काव्य नहीं है अब

दर्शन है।'

बच्चन की परवर्ती कृतियों में उनके दुष्टिकोण का परिवर्तन और विकास इस तथ्य का बोधक है कि कवि युग और अपने जीवन की माँग के अनुरूप अपने आपको बदलता चला गया है।

मरेंद्र शर्मा उत्तरछायावादी व्यक्तिपरक कविताधारा के विशिष्ट कवि हैं। इनमें तीव्र रुमानी संवेदना के साथ ही साथ आंस्कृतिक और सामाजिक स्वर भी दिखाई देता है जो इनकी बाद की कविताओं में उत्तरोत्तर उभरता गया। इस बीच इनकी ७ काव्यकृतियाँ आई हैं। 'प्रभातफेरी' (१९३६) में ७७ कविताएँ संगृहीत हैं, सभी गीत हैं। प्रकृतिसौंदर्य, प्रेम, राष्ट्रीयता और संस्कृति के स्वर से स्रवित इस संग्रह में 'मिसारिन', 'कंगाल' जैसी सामाजिक विषमता से प्रेरित कविताएँ भी हैं। 'प्रवासी के गीत' (१९३६) में ५३ विरह गीत हैं। विरह की अनेक स्थितियों को बहुत सहज ढंग से गाया गया है। 'पलाशवन' (१९४०) की ४३ कविताओं में अधिकांश गीत हैं। इन कविताओं के स्वर में वैविध्य, खुलापन और प्रसन्नता है। इनमें सौंदर्य के अनेक रूपरंग उभरे हैं। 'मिट्टी और फूल' (१९४२) में ७१ कविताएँ हैं। गीत-

प्रधान इस संग्रह में कुछ गीतेश्वर कविताएँ भी हैं। प्राकृतिक सौंदर्य, मानवसौंदर्य तथा प्रलय को बाखी देनेवाले इस संग्रह में 'युवक क्लक' जैसी कुछ प्रगतिशील कविताएँ भी हैं। कवि इसमें अपने अंतःसंचर्ष (बुद्धि और भावुकता के द्वंद) की प्रधानता मानता है। 'कामिनी' (१९४२) एक गीतकथा है, जिसमें मिलन, विरह, पुनर्मिलन का चित्रण हुआ है। अग्निस्त्य (१९४१) की ८० कविताओं में कवि की मिट्टी और फूल की ही विशेषताएँ लक्षित होती हैं। हाँ, प्रगतिवादी स्वर कुछ अधिक उभरा है। 'कदलीवन' (१९४३) में ७० कविताएँ संगृहीत हैं। सभी प्रगतिशील हैं। 'द्रौपदी' में महाभारत के प्रसिद्ध पात्रों को द्रौपदी के माध्यम से प्रस्तुत किया गया है। द्रौपदी जीवन सत्य की प्रतीक है। अन्य पात्र भी प्रतीक रूप में ग्रहण किए गए हैं। इस कृति में कवि दर्शन की ओर विशेषतः झुका हुआ है। वस्तु एवं शिल्प की दृष्टि से यह कृति नवीनता लेकर सामने आई। 'द्रौपदी' एक महत्त्वपूर्ण कृति कही जा सकती है।

'अस्त्राल' ने अपने तीन क़मानों संवेदन को लेकर अपने अंतर की यात्रा तो की ही है समाज में भी घूमे हैं। इसलिये इनके सामाजिक काव्यों में भी इनकी क़मानों संवेदना की ही प्रधानता है। 'मधूलिका' (१९३८) में मूलतः कवि की मांसल उद्दाम शृंगारानुभूति ही व्यक्त हुई है किन्तु कुछ कविताओं द्वारा कवि के सामाजिक, प्रगतिशील बोध (जिसका उभार बाध में हुआ) का संकेत मिलता है। 'अपराजिता' (१९३९) की भावभूमि भी वही है जो 'मधूलिका' की है। हाँ, विकास बकर लक्षित होता है। 'किरणबेला' में मुख्यतः प्रगतिशील कही जानेवाली कविताएँ हैं। 'करील' भी 'किरणबेला' के ही क्रम का काव्यसंग्रह है। 'लाल चूनर' (१९४४) में प्रगतिशीलता से पुनः व्यक्तिवादिता की ओर लौटने का उपक्रम है। 'वर्षा के बादल' (१९४४) ५४ गीतों का संग्रह है। 'विरामचिह्न' (१९४७) में ५१ कविताएँ संगृहीत हैं। प्रत्युष की अटकी किरण यायावरी (६४ ई०) है। अंजली की मूल चेतना रागात्मक ही है।

केदारनाथ मिश्र प्रभाव भी मुख्यतः प्रबंधकार हैं और अपनी कृतियों में राष्ट्रीय संस्कृति को बाखी देने का प्रयत्न करते हैं। 'कालवहन' (१९४९) गीतिनाट्य है। 'कैकेयी' (१९४१) प्रबंधकाव्य है। इसमें कैकेयी के चरित्र को एक नए रूप में रखा गया है। वह इस प्रबंध में स्वाधिनो विमाता नहीं है बरन् एक सच्ची सत्राखी है। 'कर्ण' (१९४१), 'जटमरा' (१९४७) तथा 'सितुबंध' (१९६७), 'शुभा' (६७) का कवि की अपनी कृतियों में विशेष स्थान है।

'सारसक' (१९४३) अज्ञेय द्वारा सात कवियों की उन कविताओं का संकलन है जिनमें क्रमागत काव्यधारा से अलग नए प्रयोग उभर रहे थे। इन कवियों के विषय, विश्वास और दृष्टिकोण अलग अलग थे किन्तु सभी नए सत्य की खोज और नए शिल्प के प्रयोग के कारण एक ओर परंपरागत काव्यधारा से अपने को अलग

करते बीखते हैं दूसरी ओर एक मंच पर एकत्र होने की सार्थकता प्राप्त करते हैं। इस संकलन के कवि हैं गजानन माधव मुक्तिबोध, नेमिचंद्र जैन, भारतभूषण भगवत, प्रभाकर माधव, गिरिजाकुमार माधुर, रामविलास शर्मा और अश्वमेध। इस संकलन से ही प्रयोगवाद का आंदोलन आरंभ होता है। 'इत्यलम्' (१९४६) अश्वमेध की १२६ कविताओं का संग्रह है। इसे ५ भागों में बांटा गया है—भग्नदूत, बंसी स्वप्न, हिष हारिल, बंशना के दुर्ग, मिट्टी की ईहा। इस संग्रह में संवेदना और छंद दोनों का बहुत वैविध्य है। 'हरी घास पर सख भर' (१९४९) में ४९ कविताएँ संगृहीत हैं। इनमें कुछ गीत हैं, शेष मुक्त छंद में लिखी गई कविताएँ हैं। पुष्करिणी (भाग—१९५३), 'बावरा अहेरी' (१९५४), 'इंद्रधनु रवि हुए ये' (१९५७), 'भरी ओ कल्ला प्रभामय' (१९५९), 'तीसरा सप्तक' (१९५९), 'पुष्करिणी' (संपूर्ण—१९५९), 'आगन के पार द्वार' (१९६१) इस कृति में ४७ कविताएँ संगृहीत हैं। 'असाध्य बीछा' इस संग्रह की सबसे लंबी व सबसे महत्वपूर्ण कविता है। 'पूर्वा' (१९६५), 'सुनहले शैवाल' (१९६८) में कवि के छायांकनों सहित ४७ कविताएँ हैं। 'कितनी नावों में कितनी बार' (१९६७) भी अश्वमेध की एक श्रेष्ठ कृति है।

सोहनलाल द्विवेदी ने राष्ट्रीय कविताएँ दो रूपों में लिखी हैं—एक तो आधुनिक राष्ट्रचेतना को व्यक्त करनेवाली फुटकल कविताओं के रूप में, दूसरे भारत की अतीत सांस्कृतिक महिमा को व्यक्त करनेवाले प्रबंधों के रूप में। 'भैरवी' (१९४१) में ३७ राष्ट्रीय कविताएँ संगृहीत हैं। विषय में वैविध्य है परंतु सबका स्वर राष्ट्रीय है। 'कुणाल' प्रबंधकाव्य (१९४२) अकशोकपुत्र कुणाल के जीवन पर आधारित है। इसमें अतृप्त तिष्यरक्षिता के चरित्र से निर्वासित कुणाल के उदात्त चरित्र की गाथा गाई गई है। 'चित्रा' (१९४२) में ४८ कविताएँ हैं जिनमें कुछ गीत-रूप में हैं। प्रायः सभी कविताएँ प्रेम संबंधी हैं। 'तुलसीदास', 'बोधिवृक्ष' और 'बुद्धदेव के प्रति' जैसी कुछ कविताएँ अन्य प्रकार की भी हैं। 'युगाधार' (१९४४) ३३ कविताओं का संग्रह है। ये कविताएँ राष्ट्रीय आंदोलन, देश की शक्ति और उमंग तथा देशविदेश के महापुरुषों के बारे में लिखी गई हैं। 'वासंती' (१९५१) में ५४ कविताएँ हैं जिनमें अधिकांश गीत हैं। 'वासवदत्ता भी उल्लेखनीय है। सारी कविताओं का स्वर रूमानी है और विषय भी मूलतः मानव और प्रकृतिसौंदर्य तथा प्रेम से संबंधित है। इस अवधि में कुल मिलाकर इनकी छह कृतियाँ प्रकाशित हुईं।

शुक्रमुक्त सिंह का 'नूरजहाँ' नामक प्रबंधकाव्य अपने काल में बहुत लोकप्रिय हुआ। इसमें नूरजहाँ का आख्यान गाया गया है। इसमें प्रकृति का बड़ा सहज और वैविध्यपूर्ण चित्रण हुआ है। इसी परंपरा में उन्होंने बिक्रमादित्य पर आधारित 'बिक्रमादित्य' नामक प्रबंधकाव्य लिखा। 'तारसप्तक' में संगृहीत रचनाओं के अतिरिक्त 'मंजोर' तथा 'नाश और निर्माण' इस अवधि की गिरिजाकुमार माधुर की दो प्रमुख काव्यकृतियाँ हैं। 'मंजोर' में रूमानी कविता की प्रेमपरकता, सौंदर्यप्रियता तथा

प्रेम की असफलताजन्य निराशा और व्याधा देखी जा सकती है। 'नारा और निर्माछ' (१९४६) में कमाती संस्कार, प्रगतिवादी चेतना और प्रयोगपरमिता की संक्रांति बिलाई पड़ती है। 'धूप के धान' शिलापंख चमकीले (१९६१) ३४ कविताओं का संग्रह है। 'जो बंध नहीं सका' (१९६८) भी माधुरजी की कविताओं का महत्त्वपूर्ण संग्रह है।

आरसीप्रसाद सिंह के पाँच काव्यसंग्रह प्रकाशित हुए—'कलापी' (१९३८), 'संचयिता' (१९४२), 'जीवन और जीवन' (१९४४), 'नई दिशा' (१९४४), 'पांच-जन्य' (१९४५)—इन संग्रहों में व्यक्तिकरक कविता की मूल संबेदना लक्षित होती है। विषय भी मूलतः नारी है और प्रस्तुत कवि भी सामाजिक जीवन की ओर उन्मुख होकर तथा उसका असफल गान गाकर अपने में लौट आया है।

आनकीवल्लभ शास्त्री मधुर गीतकार हैं। 'रूप अरूप', 'तीर तरंग', 'शिखा', 'मेघगीत' और 'अवंतिका' इनके पाँच प्रमुख काव्यसंग्रह हैं। 'रूप अरूप' (१९४०) की कविताओं में कवि की अनुभूतियों के साथ साथ उसका रुढ़ चिंतन भी लक्षित होता है। तीर तरंग (१९४४) के ६६ गीतों में मूलतः व्यक्तिगत आशानिराशामूलक स्वर है। कुछ गीत युगजीवन से भी संबंधित हैं। 'शिखा' (१९४५) में कुछ ऐतिहासिक विषय भी लिए गए हैं। इस संग्रह की कविताओं में वैज्ञानिक युग की कठोर वास्तविकताओं के विरुद्ध भावुक प्रतिक्रिया लक्षित होती है। 'मेघगीत' (१९५०) में अनेक मनःस्थितियों में बादल के विविध रूपों को देखा गया है। 'अवंतिका' (१९५३) में गीत और गीतेतर दोनों प्रकार की कविताएँ हैं। कवि अपनी गीतात्मक संबेदना के साथ साथ सामाजिक सत्तों की भी अभिव्यक्ति की ओर उन्मुख हुआ है। 'संजीवनी' (१९६४) भी उल्लेखनीय संग्रह है।

गोपाल सिंह नेपाली जीवन और प्रकृति के गायक के रूप में उभरे किंतु बाद में फिल्मी दुनियाँ में पड़कर अपनी सहज शक्ति खो बैठे। 'उमंग', 'पंखी', 'पंचमी', 'रायिनी' और 'नवीन' इनकी पाँच काव्यकृतियाँ हैं। इन कृतियों में प्रकृतिछवि और प्रणयानुभूति का बड़ा सहज भंजन है। 'नवीन' में कुछ राष्ट्रीय कविताएँ भी हैं। सुमित्राकुमारी सिनहा का नारी कवयित्रियों में प्रमुख स्थान है। इस बीच इनके चार काव्यसंग्रह प्रकाशित हुए—बिहाग, आशापर्व, पंथिनी और बोलों के देवता। इन सारे संग्रहों की कविताओं में नारी हृदय का प्रेम और प्रेमजन्य पीड़ा तथा उल्लास व्यक्त हुआ है। इन कविताओं में रहस्यात्मकता के स्थान पर एक खुलापन है। पीड़ा और निराशा का स्वर लम्ब न होकर नारीमुख्य भीदात्म्य से दीप्त है।

अशंभुनाथ सिंह के कई संग्रह प्रकाश में आए हैं। 'रूपरश्मि' (१९४५) में कवि की प्रारंभिक रूपव्यास, उसके अभाव में तीव्र विरहानुभूति तथा विषादबेदना का साक्षात्कार बहुत गाढ़ भाव से व्यक्त हुआ है। 'छायालोक' (१९४६) 'रूपरश्मि' की संबेदना का ही अगला चरण है। यह धारण है कि इसका स्वर 'रूपरश्मि' के स्वर की अपेक्षा कुछ कम उत्तेजक है। 'उदयाचल' (१९४६) में निराशा, विषाद

और अभाव से आशा, विश्वास और शक्ति की ओर यात्रा है। इसमें दोनों स्थितियों की संक्रमित चेतना का दर्शन होता है। 'मन्वंतर' (१९५१) में कवि की १४ संबी संबी प्रगतिशील कविताएँ संगृहीत हैं। कवि के शब्दों में युग और समाज को बदल कर नए जीवनमूल्यों की स्थापना करना ही इन कविताओं का उद्देश्य है। 'दिवालो' (१९५३) भी कवि की रूमानी दृष्टि से लिखी गई मिलनविरह, आशानिराशा, रूपाकांक्षा और सुधि की कविताओं का संग्रह है। 'माध्यम में' भी कवि की एक महत्वपूर्ण कृति है। श्री सिंह का नवगीतकारों में विशेष स्थान है।

शमशेर की कविताएँ 'दूसरा सप्तक' में संकलित हैं। दूसरा सप्तक तारसप्तक की परंपरा में अज्ञेय के ही संपादन में प्रकाशित हुआ। इसमें भी सात कवि संकलित हैं—भवानीप्रसाद मिश्र, शकुंतला माधुर, हरिनारायण व्यास, शमशेरबहादुर सिंह, नरेशकुमार मेहता, रघुवीर सहाय, और धर्मवीर भारती। शमशेर समाजवादी विचारों के होते हुए भी संस्कारों से व्यक्तिवादी है अतः इनकी कविताओं में दो स्वर उभरते हैं—एक तो समाजवादी स्वर जो इनके व्यक्तित्व में रचपच न सकने के कारण कविता को सतही बना देता है दूसरा व्यक्तिवादी स्वर जो इनके व्यक्तित्व से फूटने के कारण इनकी कविताओं को बहुत गहरा सूक्ष्म और असामाजिक रूप प्रदान करता है। शमशेरबहादुर सिंह का 'कुछ कविताएँ' नामक संग्रह १९५६ में प्रकाशित हुआ। 'बात बोलेंगे हम नहीं' और 'उदित' नामक कृतियाँ भी शमशेरजी की अच्छी कृतियाँ हैं।

'नौद के बादल' और 'युग की गंगा' केदारनाथ अग्रवाल के इस अवधि के दो संग्रह हैं। 'नौद के बादल' (१९४७) रूमानी कविताओं का संग्रह है। किंतु इसकी प्रेम कविताएँ लोकपरिवेश में उभरने के कारण बहुत खुली हुई, स्वस्थ और सहज हैं। 'युग की गंगा' (१९४७) कवि की प्रगतिवादी कविताओं का संग्रह है। इसमें सामाजिक विषमता और संघर्ष के साथ लोकजीवन और प्रकृति की उन्मुक्त मस्त छवि को भी चित्रित किया गया है। 'फूल नहीं रंग बोलते हैं' (१९६५) भी उल्लेखनीय कृति कही जा सकती है।

'युगधारा' (१९५३) नागार्जुन का प्रतिनिधि काव्यसंग्रह है। इसमें तीन तरह की कविताएँ हैं। कुछ कविताएँ ऐसी हैं जो जीवन के गहन अनुभवों और सौंदर्य-बोध से स्पंदित हैं। कुछ कविताओं में हमारी सामाजिक विसंगतियों पर गहरे ध्वंश उभरे हैं। कुछ ऐसी हैं जो मार्क्सवादी सिद्धांत या मार्क्सवादी दृष्टि से जीवन सत्तों का प्रचार करती हैं। 'सतरंगे पंखों वाली' (१९५६) एक महत्वपूर्ण रचना है। नागार्जुनजी को साहित्य अकादमी का पुरस्कार मिल चुका है।

त्रिलोचन की कविताओं में उभरनेवाला अभाव, वैषम्य, संघर्ष उनके जीवनानुभव से फूटा है। 'घरती' (१९४५) इनकी प्रगतिशील कविताओं का संग्रह है। इसमें जीवन के अनुभवसिक्त स्वर हैं। इन स्वरों में बैबिघ्य हैं जो सहज चित्रों के माध्यम से उभारा गया है।

‘हिल्लोल’, ‘जीवन के गान’ और ‘प्रलय सृजन’ इस अवधि में शिवमंगल सिंह सुमन के तीन संग्रह हैं। ‘हिल्लोल’ रूमानी कविताओं का संग्रह है। इसमें असफल प्रेम की व्याथा और निराशा दोखती है। कुछ कविताएँ ऐसी भी हैं जो कवि के प्रगतिवादी विकास की ओर संकेत करती हैं। ‘जीवन के गान’ (१९४०) प्रगतिवादी कविताओं का संग्रह है। ‘प्रलय सृजन’ (१९४४) ‘जीवन के गान’ की परंपरा की अगली कड़ी है। ‘विष्य हिमालय’, ‘पर धाँसें नहीं मरें’, ‘विश्वास बढ़ता ही गया’ इनके अन्य महत्वपूर्ण संग्रह हैं।

अश्वानीप्रसाद मिश्र की कविताएँ दूसरा सप्तक में संकलित हैं। मिश्रजी की कविताओं में लोकजीवन का संपर्क है, अतः खुलापन और वैविध्य है। इन कविताओं का सुखदुःख और आशानिराशा बहुत सहज लगती है। मिश्रजी की ‘गीतफरोश’ (१९५६) में ‘भूमिका’ सहित ६९ कविताएँ हैं। ‘चकित है दुःख’ भी मिश्रजी की एक महत्वपूर्ण कृति है।

मुक्तिबोध की कविताएँ तार सप्तक में संकलित हैं। इनकी कविताओं में समाजवादी स्वर है, सामाजिक विषयताओं की विवृति है तथा जीवन के प्रति सहरी निष्ठा और जिजीविषा है। सामाजिक विसंगतियों और अंधकारग्रस्त मूल्यों को मुक्त आसंगों वाले बिंबों के माध्यम से अमिष्यक्ति देने वाली मुक्तिबोध की कविताएँ प्रायः लंबी हैं।

तार सप्तक की कविताओं के अतिरिक्त भारतभूषण अग्रवाल के कई काव्यसंग्रह हैं। ‘छवि के बंधन’ रूमानी कविताओं का संग्रह है। प्रणयपाश में बंधा हुआ कवि कभी कभी समाज की ओर देख लेता है। ‘जागते रहो’ प्रगतिशील कविताओं का संग्रह है। इस संग्रह में कवि के रूमानी संस्कार से उसकी सामाजिक चेतना जूझती हुई प्रतीत होती है इसलिये वह सामाजिक चेतना को संस्कार नहीं बना सका है। ‘मुक्तिमार्ग’ (१९४७) में सामाजिक चेतना स्वस्थ रूप से आई है। कवि की चेतना उसके प्रयोगों का संपर्क पाकर सशक्त रूप में व्यक्त हुई है। ‘भो अग्रस्तुत मन’ (१९५५), ‘कागज के फूल’ (१९६३), ‘अनुपस्थित लोग’ (१९६५) उनके अन्य काव्यसंग्रह हैं। ‘अनुपस्थित लोग’ में ३८ कविताएँ हैं। अग्रवालजी ने अपने तुक्तकों द्वारा हास्य व्यंग्य के कवियों में भी अपना स्थान बना लिया है। हिंदी में तुक्तकों के प्रयोगकर्ता भी आप ही हैं। रांगेय राघवजी के ‘अजेय खंडहर’, ‘पिघलते पत्थर’ और ‘मेधावी’ तीन काव्यग्रंथ हैं। ‘अजेय खंडहर’ (१९४४) एक प्रबंधात्मक कृति है जिसमें स्तालिनवाद के युद्ध का सजीव अंकन है। ‘पिघलते पत्थर’ (१९४६) प्रगतिशील कविताओं का संग्रह है जिसमें प्रगतिवाद की शक्तियाँ आशक्तियाँ खुल कर दिखाई पड़ती हैं। ‘मेधावी’ (१९४७) चिंतनप्रधान कृति है। इसमें दर्शन, भूगोल, इतिहास, काव्य, समाजशास्त्र सबका समावेश है, इसकी भूमि बहुत ही विस्तीर्ण है।

नरेश मेहता की कविताएँ 'दूसरा सप्तक' में संकलित हैं। संकलित कविताओं में कुछ सुन्दर प्रकृतिचित्र हैं, कुछ 'समय देवता' जैसी विचारात्मक कविताएँ हैं, किन्तु बिबबहुलता होने से इनकी विचारात्मक कविताएँ भी अनुभव से संपृक्त रहती हैं। जैसे इनकी मूल प्रवृत्ति गीतात्मक ही कही जा सकती है। नरेश मेहता की 'बनपाखी सुनो', 'बोलने दो बीड़ को' तथा 'मेरा समर्पित एकांत' प्रकाशित कृतियाँ हैं।

धर्मवीर भारती की कविताएँ 'दूसरा सप्तक' में संकलित हैं तथा 'ठंडा लोहा' (१९५२) नामक एक काव्यसंग्रह प्रकाशित हुआ है। इन दोनों में गीत भी हैं और मुक्त छंदवाली कविताएँ भी। विषय कई प्रकार के हैं किन्तु मूल संबेदना रूमानी ही प्रतीत होती है। रूमानी संबेदना नए प्रयोगों और सूक्ष्म भाव संश्लेषताओं से संपृक्त होने के कारण नई छवि प्राप्त कर लेती है। भारती की 'कनुप्रिया' और 'सात गीत वर्ष' नामक कृतियाँ अपना विशेष महत्त्व रखती हैं।

प्रमुख प्रवृत्तियाँ

उपर्युक्त रचनाओं की परीक्षा करने पर यह प्रतीत होता है कि प्रस्तुत कालावधि के काव्यसाहित्य की अनेक प्रवृत्तियाँ हैं। इस बीच का इतिहास कई वादों और धाराओं से होकर गुजरा है। कई कई जीवनदृष्टियाँ तथा काव्य की वस्तु और शिल्प-संबंधी मान्यताएँ उभरी हैं। किसी धारा में व्यक्तिगत अनुभूति का घनत्व अधिक है तो किसी में सामाजिक अनुभूति की स्फीति। किसी में रूमानी दृष्टि की प्रधानता है तो किसी में बौद्धिक यथार्थवादी दृष्टि की। उपर्युक्त कृतियों के आधार पर यदि हम इन अनेक दृष्टियों, मान्यताओं और रचनारूपों का वर्गीकरण करें तो स्पष्ट रूप से पाँच काव्यधाराएँ उभर कर आती लक्षित होती हैं। उन्हे राष्ट्रीय सांस्कृतिक धारा, उत्तर छायावादी काव्यधारा, वैयक्तिक (प्रगीत) काव्यधारा, प्रगतिवादी काव्यधारा और प्रयोगवादी नई कविता की धारा कहा जा सकता है। इनमें से पहली दो धाराएँ नई धाराएँ नहीं हैं। राष्ट्रीय सांस्कृतिक धारा भारतेंदुकाल से आरंभ होकर द्विवेदीकाल, छायावादकाल को पार करती हुई इस काल की कविताओं में समकालीन प्रश्नों, स्वयं से संयुक्त होकर और भी उदार एवं वैविध्यपूर्ण हो गई। उत्तर छायावादी काव्यधारा छायावादकाल में अपना पूर्ण उत्कर्ष प्राप्त कर चुकी थी और परंपरा के निर्वाह ही इस काल में भी बहती हुई दिखाई पड़ती है। शेष तीन धाराएँ प्रस्तुत कालखंड की ही उपज हैं। वे अपने अपने ढंग से ऐतिहासिक अनिवार्यता के गर्भ से फूटी हैं।

इस युग की कृतियों में कुछ ऐसी भी हैं जिनमें एक ही साध कई धाराएँ दिखाई पड़ती हैं। वे कृतियाँ भले ही किसी एक वर्ग में न रखी जा सकें किन्तु वे इस बीच उभरनेवाली एकाधिक काव्यप्रवृत्तियों का निर्देश तो करती ही हैं। किन्तु इनके

प्रतिरिक्त शेष कृतियाँ स्पष्ट रूप से किसी न किसी धारा या प्रवृत्ति का स्वरूप निर्धारित करती हैं। इनका वर्गीकरण करें तो चित्र कुछ इस प्रकार होगा :

मधुष, कुखालगीत, अजित, जयभारत (मैथिलीशरण गुप्त), हिमकिरीटिनी, हिमतरंगिनी, माता (माखनलाल खतुबेदी), अपलक, क्वासि, विनोबास्तवन (बालकृष्ण शर्मा नवीन), उन्मुक्त, मकुल, मोघाखाली, बर्बाद, घाल्मोत्सर्ग (सिधारामशरण गुप्त), हुंकार, द्वंद्वगीत, कुलचेन, इतिहास के आसू (दिनकर), वासवदत्ता, भैरवी, कुखाल, चित्रा, युगाधार (सोहनलाल द्विवेदी), सूत की माला (बच्चन), हल्दीघाटी, जोहर (श्यामनारायण पांडेय), नूरजहाँ, विक्रमादित्य (गुरु-भक्तसिंह भक्त), विसर्जन, मानसी, अमृत और विष, युगदीप, यथार्थ और कल्पना, एकला बसो रे, विजयपथ (उदयशंकर भट्ट), कालदहन और कँकेयो (केशरनाथ मिश्र प्रभात) राष्ट्रीय सांस्कृतिक धारा की कृतियाँ हैं। इनमें अपलक, क्वासि और चित्रा ऐसी कृतियाँ हैं जिनमें राष्ट्रीय स्वर गीत है, प्रेम का स्वर प्रधान है। तुलसीदास, अष्टिमा, अर्चना, धाराधना (निराला), स्वर्णकिरण, स्वर्णधूलि, मधुज्वाल, युगपथ, उत्तरा, रजतशिलर, शिल्पी (सुमित्रानंदन पंत), वीपशिला (महादेवी वर्मा), विहाय, आशापूर्व, पंथिनी और बोलों के देवता (सुमित्राकुमारी सिन्हा), रूप प्ररूप, शिप्रा, मेघगीत, अर्वांतिका (जानकीवल्लभ शास्त्री) उत्तरछायावादी कृतियाँ हैं। अष्टिमा में कुछ कविताएँ राष्ट्रीय और सांस्कृतिक व्यक्तित्वों पर भी हैं। तुलसीदास अपने विषय में सांस्कृतिक और राष्ट्रीय हैं किंतु प्रकृति में छायावादी। पंतजी की इस काल की सभी छायावादी कृतियों में सांस्कृतिक स्वर सुनाई पड़ता है। भौतिकवाद और अध्यात्मवाद के समन्वय की एक बेचनी इनमें बराबर लक्षित होती है। इस तरह इन कृतियों का मूल स्वर तो छायावादी है किंतु विषय की दृष्टि से इन्हें अन्यान्य धाराओं से भी जोड़ा जा सकता है।

कमाली धारा में आनेवाली किंतु छायावाद से अलग ऐसी अनेक कृतियाँ हैं जो एक नई प्रवृत्ति को सूचित करती हैं उसे वैयक्तिक प्रगीत कविता कहा जा सकता है। इस प्रवृत्ति के अंतर्गत आनेवाली कृतियाँ हैं—निशानिमंत्रण, आकुल अंतर, सतरंगिनी, बंगाल का काल, मिलन यामिनी (हरिवंश राय बच्चन), रसवंती (दिनकर), प्रभातफेरी, प्रवासी के गीत, पलाशवन, मिट्टी और फूल, अग्निशय्य, कदलीवन (नरेंद्र शर्मा), मधूलिका, अपराजिता, किरणवेला, लाल चूनर (रामेश्वर शुक्ल अंचल), कलापी, संचयिता, जीवन और योग, पांचजन्म (आरक्षीप्रसाद सिंह), रूपरश्मि, छायालोक, उदयाचल, मन्वंतर, बिबालोक (शंभूनाथ सिंह), पंथी, पंचमी, रागिनी और नवीन (गोपाल सिंह नेपाली), नींद के बादल (केशरनाथ अग्रवाल), हिल्लोल (सुमन), मंजोर (गिरिजाकुमार भापुर), छबिके बंधन (भारतभूषण अग्रवाल)। इनमें बंगाल का काल तथा मन्वंतर पुस्तकें और शेष अन्य अनेक कृतियों की कुछ कुछ कविताएँ सामाजिक विषयता और भगवत् के प्रति विद्रोह और अस्वीकृति

का स्वर मुखर करती हैं किंतु वे अपनी चेतना में मूलतः व्यक्तिवादी ही हैं। इसलिये इन्हें वस्तुतः इसी धारा के अंतर्गत रखा जा सकता है।

युगधारी, ग्राम्या (पंत), कुकुरमुत्ता (निराला), युग की गंगा (केदारनाथ अग्रवाल), युगधारा (नागार्जुन), धरती (त्रिलोचन), जीवन के गान, प्रलय सूजन (शिवमंगलसिंह सुमन), अजेय खंडहर, पिघलते पत्थर और मेघावी (रांगेय राघव), मुक्तिमार्ग, जागते रहो (भारतभूषण अग्रवाल) प्रगतिवादी धारा की सृष्टि करती हैं। इन कृतियों के अतिरिक्त नरेंद्र शर्मा, अंचल, धारसीप्रसाद सिंह और शंभूनाथ सिंह की उपर्युक्त पुस्तकों की अनेक कविताएँ ऐसी हैं जो इस धाराके अंतर्गत आती हैं।

प्रगतिवादी और वैयक्तिक कविताधारा की कृतियों के साथ साथ कुछ ऐसी कृतियाँ भी सामने आईं जिन्हें प्रयोगवादी धारा की कृतियाँ कहा गया। प्रगतिवादी और वैयक्तिक धारा की कविताएँ १९३५ के आसपास ही प्रारंभ हो गई थी किंतु प्रयोगवादी धारा की कविताएँ १९४३ ई० के आसपास उभरती हुई दिखती हैं। फिर सभी साथ साथ चलती हैं। तारबसक (संपा० अज्ञेय), इत्यसम्, हरी घास पर कछुा नर (अज्ञेय), मंजीर, नाश और निर्मास (गिरिजाकुमार मायूर), ठंडा लोहा (धर्मबोर भारती) तथा दूसरा ससक (संपा० अज्ञेय), इस धारा की प्रमुख कृतियाँ हैं।

इन कृतियों के आधार पर इनके माध्यम से उभरनेवाली काव्यप्रवृत्तियों की सार्वभौमिक शक्ति का आसानी से आकलन किया जा सकता है। निश्चय ही शक्ति का आकलन कृतियों की संख्या से नहीं किया जा सकता। किसी धारा में कृतियों की संख्या की अधिकता अनिवार्य रूप से यह नहीं सूचित करती कि धारा की जीवंतता ही लोगों को इस धारा में विपुल सर्जन करने के लिये आकृष्ट कर रही है, चुकी हुई, या चुकती हुई धारा से पिच्छल भूमि पर फिसलते चलने में प्राप्त होनेवाली सुविधा भी इसका कारण हो सकती है। अतः शक्ति के आकलन का यह विश्वसनीय आधार नहीं है। वास्तव में किसी धारा की शक्ति का आकार उसकी जीवंतता और उसमें सजित कृतियों का काव्यसौंदर्य ही हो सकता है।

छायावादी काव्य १९३५ तक अपने चरम उत्कर्ष पर पहुँच चुका था। धारा के रूप में वह स्वयं अपनी ताजगी, जीवंतता और युगसौंदर्य में अनिवार्यता की अनुभूति नहीं कर पा रहा था। स्वयं छायावादी कवि पंत के शब्दों में अलंकृत संगीत बन गया था। इसलिये इस अवधि में ललित होनेवाली छायावादी काव्यधारा में वह उन्मेष नहीं दिखाई पड़ता जो उसमें प्रारंभ और उत्कर्ष काल में था। प्रस्तावित काल में छायावाद के लब्धप्रतिष्ठ और नए दोनों प्रकार के छायावादी कवियों की कविताओं को समय की आकांक्षा से संपुक्त काव्य नहीं कहा जा सकता। लब्धप्रतिष्ठ कवियों की कविताओं में उनकी प्रतिभा की शक्ति के कारण एक वैभव अब भी दृष्टिगत होता है किंतु सामान्य प्रतिभा के कवियों में तो उसका चुका हुआ पिष्टपेषित और कारमुलाबद्ध रूप ही अधिक दिखता है। इसलिये अपने बड़े बड़े कवियों के बावजूद छायावाद इस काल में

उन्मेषशून्य ही होता गया। निराला की अनेक कृतियाँ इस काल में भी शक्तिमंज्र होकर आईं किंतु इनकी शक्तिसंपन्नता का कारख निराला की प्रतिभा तो है ही, इनका निरंतर लोकजीवन के स्वर से संपृक्त होते जाना भी है। इन सभी कृतियों में लोक-संबंधन और लोकस्वर से स्पष्टित कविताएँ हैं। पंत इस अवधि में छायावादी काव्य-परंपरा में कुछ भी बहुत जीवंत नहीं दे सके, यद्यपि उन्होंने अपने काव्य को बराबर युगव्याप्य से जोड़ते रहने का प्रयत्न किया। महादेवी की 'दीपशिखा' निरक्षर ही उनके मूल स्वर की चरम परिणति के रूप में दीखती है। किंतु इस बिंदु पर पहुँच कर महादेवी भी इस धारा और इस धारा से विभित अपनी काव्यशक्ति की सीमा का अनुभव कर एकदम चुप हो जाती हैं। छायावादी काव्यधारा में आनेवाले शेष कवि केवल पिछपेपथ करते रहे। छायावादी धारा इस अवधि में अपने को समय की यन्त्रि-विधियों और भाषांचाओं से भले ही न जोड़ सकी हो किंतु संस्था और काव्योपमविधियों से निराला, पंत और महादेवी की ये कृतियाँ अन्य धाराओं की कृतियों की तुलना में कम नहीं ठहरतीं, इनका अपना वैशिष्ट्य है।

वैयक्तिक प्रपीत कविता निरक्षर ही युगमानस के स्तर से कहीं न कहीं जुड़ी होने के कारण सजीव और ताजा प्रतीत होती है। इस युग का युवा मानस अग्रणी तीव्र स्वच्छंद संबंधना को निर्व्याज रूप से गा उठने के लिये आकुल था। इन कविताओं की कविताओं में इसी आकुलता को स्वर मिला। संबंधना और अनिव्यक्ति के ऊपर बिछी आतंक और संकोच की परतें चरमरा कर टूट उठी और कवि ने युगव्यक्ति की श्वास, उदासी, टूटन, व्यास, उल्लास, अस्वीकृति आदि के स्वरों को मुखर किया। इस प्रकार यह मूलतः रुमानी स्वर होखे हुए भी एक नया स्वर था जो अपने को नए व्यक्ति की भाषांचा से जोड़ कर अर्थ प्राप्त कर रहा था। यह इसकी शक्ति थी। साथ ही साथ यह धारा काव्यवर्चस्व से भी संपन्न है। बच्चन, नरेंद्र शर्मा के अच्छे भीत उच्च काव्यसौंदर्य से भंडित है। साथ ही साथ अन्य धाराओं के भी कवियों की कुछ कविताएँ इस धारा की ऐश्वर्यवान् कर रही हैं। राष्ट्रीय सांस्कृतिक धारा के कवि दिनकर, नवीन और सोहनलाल द्विवेदी की कृतियाँ रसवंती, रश्मिरेख, अप्सरा और चित्रा की अधिकांश कविताएँ इसी धारा में आती हैं। व्यक्ति की तीव्र रुमानी चेतना और संकोच को ये कविताएँ बहुत सीधी भाषा में व्यक्त करने में समर्थ हुईं। व्यक्ति की छिन्न संबंधनाएँ तीव्र और प्रत्यक्ष रूप में अनिव्यक्ति पाने के कारण सुंदर ताजे नीतों के रूप में फूट चलीं। यह कहा जा सकता है कि अपने समय रूप में छायावाद अधिक उपलब्धि में का काव्य है किंतु उत्तर छायावादी व्यक्तिवादी कविता अपने समय रूप में काव्यकाव्य की अपेक्षा अधिक सहज, लोकसंपृक्त और निरक्षर है। किंतु व्यक्तिवादी अनुसंधानों आगे चलकर स्वयं अपनी सीमाएँ बड़ा जाती हैं, अपने को दुहराने लगती हैं और अपनी साजगी, शक्ति तथा अनिवार्यता को खो देती हैं। यही बात इस धारा की कविताओं के बारे में कही जा सकती है।

प्रगतिवाद धामावाद की व्यक्तित्वादी रुमानी चेतना के विरुद्ध समाजवादी मरुार्थ की चेतना लेकर आया । यह धारा युगचेतना की अभिव्यक्ति है । युगाकांक्षा से जुड़ी होने के कारण यह नवीन धारा अधिक जीवनसंपन्न है । इसने साहित्य के कव्य, दृष्टिकोण, सौंदर्यबोध और अभिव्यक्ति को सामाजिक जीवन से जोड़कर अधिक सचतासंपन्न तथा व्यापक बनाया । इस तरह जहाँ तक साहित्य की जीवंतता, शक्ति, मरुार्थता और लोकानुसता का प्रश्न है प्रगतिवाद अधिक सामर्थ्यवान् है । मरुपि पुस्तकों के रूप में प्रगतिवादी कृतियाँ संख्या में थोड़ी हैं किंतु पुस्तकों की संख्या की कमिबेशी महत्ता का मानदंड नहीं है । फुटकर रचनाओं के रूप में अनेक प्रगतिवादी कविताएँ तत्कालीन पत्रपत्रिकाओं में बिलरी पड़ी हैं । प्रगतिवाद सामाजिक जीवन की शक्ति पाने के बावजूद समग्र भाव से अपनी साहित्यिक उपलब्धियों में अन्य धाराओं की अपेक्षा घट कर है । उसने नए कव्य को कच्चे माल के रूप में लिया और उसी रूप में रख दिया । उस कव्य को कवि अपने अनुभव और संस्कार की भाँव में गला नहीं सके और न तो उसे कलात्मक अभिव्यक्ति ही दे सके । शहरी अभिजात संस्कारों और अनुभवों के लोग किसानों मजदूरों के संघर्षों की बात करके अनुभवहीन, सिद्धांत-संचालित कविताएँ लिखने लगे जिनमें प्रचार का स्वर उभरकर आने लगा । अभिव्यक्ति कलात्मक मंगिमा, चित्रात्मकता, विवात्मकता छोड़कर वर्णन और कथन पर उतर आई । इसलिये इतनी समतासंपन्न होकर भी यह धारा काव्यात्मक उपलब्धि में व्यक्तिकेंद्रित धाराओं से पीछे रह गई ।

प्रयोगवाद को यदि नई कविता से अलग करके देखें तो उसका जीवनकाल बहुत अल्प होगा—उसे १९४९ से १९५० तक मानना होगा । यदि नई कविता से संबंध मानें तो कहना होगा कि उसका बहुत थोड़ा भाग प्रस्तुत अवधि में समाविष्ट है क्योंकि नई कविता का विकास प्रस्तुत अवधि के पश्चात् ही अधिक हुआ है । नई कविता से जुड़कर प्रयोगवाद कृतियों की संख्या और काव्यात्मक उपलब्धि दोनों दृष्टियों से बहुत महत्वपूर्ण दिखाई पड़ेगा । मरुपि प्रयोगवाद की बहुत सी मूलभूत बातें नई कविता में हैं किंतु दोनों को पर्याय नहीं माना जा सकता, दूसरे नई कविता का काल मुख्यतः हमारी कालावधि में नहीं आता । अतः तारसप्तक, दूसरा सप्तक, अज्ञेय, गिरिजाकुमार माथुर आदि की इस अवधि में आनेवाली कृतियों को प्रयोगवादी धारा में ही मान कर चलना चाहिए । रुमानी व्यक्तिमूलक कविता की भावाकुलता, रुमानी दृष्टि, आरोपित भावसंवादिता, भावुक अभिव्यक्ति तथा प्रगतिवाद की यांत्रिक सामूहिकता, सपाट भावबोध तथा असंयत प्रचारात्मक अभिव्यक्ति के परिप्रेक्ष्य में प्रयोगवाद की अनुभूतिमूलक व्यक्तित्वादिता, अंतरस्थ अनुभवजन्य जटिल संवेदना, बौद्धिकता आदि को शक्ति के रूप में ही स्वीकार करना होगा । नई कविता ने प्रयोगवाद की इन शक्तियों का विकास किया किंतु प्रयोगवाद अपने आपमें अपनी इन शक्तियों के बावजूद एक बहुत बड़ी सीमा लिए हुए आया था । उसका व्यक्ति परिवेश

से कटा हुआ व्यक्ति या और वह यथार्थवादी तथा बौद्धिक होने के कारण अपनी निजी जीवन तथा अभ्यान्व कुंठाओं को (यही उसकी मूल संवेदना थी) साहस के साथ प्रस्तुत कर रहा था । अनुभव उसका निजी अनुभव था अर्थात् परिवेशविच्छिन्न व्यक्ति का अनुभव । इसलिये वह तीव्र होकर भी न तो गतिशील हो सका और न जीवंत हो । उसकी बौद्धिकता ने कहीं कहीं उसके भावबोध को आक्रांत कर उसके प्रभाव को कुंठित कर दिया । बौद्धिकता के नाम पर भाषा और भाव में एक नए प्रकार की कृत्रिमता उभरने लगी ।

उपर्युक्त विविध धाराओं का एक साथ विवेचन करें और उनकी उपलब्धियों का आकलन करें तो प्रतीत होगा कि साहित्य में केवल समय की गतिविधियों या उसकी आकांक्षाओं-समस्याओं से संपृक्त होना ही पर्याप्त नहीं होता बल्कि उन्हें अनुभव में आत्मसात् करना होता है । इसके साथ ही परंपरा की जीवंत निधियों को पहचान कर समेटना होता है । परंपरा और वर्तमान के यथार्थ और मूल्यों, अनुभवों और विचारों को समेटने और व्यक्त करने का आधार रचनात्मक सौंदर्य ही हो सकता है । इस रचनात्मक सौंदर्य का आधार पाकर अपेक्षाकृत प्राचीनबोध पर आधारित कृतियों अधिक उपलब्धि प्राप्त कर लेती हैं और इस आधार से रहित नए से नए बोधवाचो कृतियाँ एक तात्कालिक सतही संतोष देकर चुक जाती हैं । जब हम आज के समकालिक बिंदु पर खड़े होकर पीछे देखते हैं तो नई कविता सबसे पास दीखती है, उसके पीछे प्रगतिवाद और फिर व्यक्तिवादी प्रगति कविता, राष्ट्रीय सांस्कृतिक कविता तथा छायावादी कविता । यह सब है कि सबसे पास दीखनेवाली आज की कविता—नई कविता में गतिविधियाँ अधिक हैं तथा इतिहास के विकास का नवीनतम मोड़ होने के कारण अपने में उन नए अनुभवों और चिंतनों को समेटे हुए है जिनका ग्रहण पिछले काव्य मोड़ों के लिये ऐतिहासिक दृष्टि से संभव नहीं था फिर भी क्या यह कहा जा सकता है कि रचनात्मक उपलब्धि की दृष्टि से नई कविता अन्य पिछली धाराओं से आगे है ?

वास्तव में कविता की मूल चेतना सौंदर्यचेतना है । यह चेतना अपने परिवेश से बनती और विकसित होती है; किंतु जब परिवेश प्रधान हो जाता है तब वह प्रगतिवाद की सतही रचनाओं की सृष्टि करता है और जब सौंदर्यचेतना परिवेश से कट जाती है तब वह व्यक्तिवादी अहम् की सृष्टि करती है । यह व्यक्तिवादी अहम् छायावाद और प्रयोगवाद दोनों में अलग अलग ढंग से देखा जा सकता है । जो रचनाएँ परिवेश और कवि की सौंदर्यचेतना के समन्वित रूप को लेकर फूटती हैं वे अधिक स्वस्थ और सुंदर होती हैं । इस दृष्टिकोण से साकेत, कामायनी, तुलसीदास, राम की शक्तिपूजा, कुश्चंद्र, उर्वशी, जम्बूक, अंधा युग, आत्मश्रुति आदि कृतियों को समय की छोटी छोटी सीमाओं से मुक्तकर एक वृहत्तर समय के फलक पर रखा जा सकता है । दूसरी ओर विद्याल, पंत, नवीन, माखनलाल चतुर्वेदी, बचन, नरेंद्र, अंबल, अज्ञेय,

केदारनाथ भ्रमरवास, मबानीप्रसाद मिश्र, निरिजाकुमार माथुर, शमशेर आदि के व्यक्तिचेतना स्पष्टित गीतों या छोटी छोटी सुंदर कविताओं को भी एक ही रचनालोक में बसा जा सकता है। फलतः कविताएँ हर धारा में हुई हैं। जो कविताएँ अनुभूति की दृष्टि से उच्च नहीं होंगी, जिनमें गहरे जीवन अनुभवों और सौंदर्यदृष्टि के स्थान पर उत्तेजना होगी या नकली बौद्धिकता होगी वे कविताएँ कविता की दृष्टि से असफल और निरर्थक होंगी वे चाहे छायावाद की हों, चाहे प्रगतिवाद की, चाहे नई कविता की। नई कविता चूँकि सबसे निकट की धारा है इसलिये उसकी उपलब्धियों के साथ साथ उसकी रचनात्मक व्यर्थताओं का भी अनुभव बहुत सरलता से किया जा सकता है।

काव्यप्रवृत्तियों की सापेक्षिक शक्तियों का आकलन करते समय यह देखना होता है कि वास्तव में कौन सी धारा जीवन को अधिक समीप से ग्रहण करती है तथा किसकी प्रकृति अधिक साहित्यिक है। उस धारा के अधिक जीवंत और साहित्यिक होने के बावजूद हो सकता है कि उसमें महान् कृतियाँ न सजित हो सकी हों। इसलिये महान् प्रतिभाओं का प्रश्न भी इसके साथ जुड़ा होता है। महान् प्रतिभाएँ सदा नहीं पैदा होतीं, किंतु धाराएँ बदलती रहती हैं और महान् व्यक्तियों के अभाव में भी उनका सामूहिक व्यक्तित्व महान् कवियोंवाली धाराओं के सामूहिक व्यक्तित्व से अधिक साहित्यिक जीवनसंपृक्त और सुंदर हो सकता है।

उत्तर छायावाद

छायावाद अपने उन्मेषपूर्ण जीवन के दिन देख चुका था और अब अपने को युग की आकांक्षा और संवेदना के अनुकूल नहीं पा रहा था, यही कारण है कि छायावाद के श्रेष्ठ कवियों ने या तो लिखना बंद कर दिया (जैसे महादेवी ने) या युगाकांक्षा के अनुरूप नया मोड़ दिया (जैसे पंत और निराला ने)। किसी धारा को नया मोड़ देने में और नई धारा आरंभ करने में अंतर होता है। नई धारा अपनी संवेदना, दृष्टि और अभिव्यक्ति शक्ति में नई होती है जब कि नया मोड़ पानेवाली धारा अपनी प्रकृति, भाषा और दृष्टि में पूर्ववत् सी रहकर नए नए विषयों को ग्रहण करती है। इसलिये उसमें पहले और बाद के रूप का संगम होता है। यह संगम वास्तव में प्रायः उपलब्धि न बनकर बेमेल खिचड़ी बन जाता है। उससे अच्छा होता है उसी धारा की समस्त संभावनाओं को उभारकर शक्ति के साथ प्रस्तुत करना। यही कारण है कि इस अवधि में लिखे गए निराला के शुद्ध छायावादी गीत या महादेवी की 'दीपशिखा' के गीत पंत की निरंतर विकासशील छायावादी कविताओं से अधिक सशक्त दिखाई पड़ते हैं। इस प्रकार प्रस्तुत कविताओं की व्याख्या से हम इस निष्कर्ष पर पहुँच सकते हैं कि ये कविताएँ दो रूपों में दिखाई पड़ती हैं— (१) छायावाद की संभावनाओं से निर्मित कविताएँ और (२) नई वस्तुओं और भावभूमियों को ग्रहण करती विकासमान छायावादी कविताएँ।

पहले प्रकार की कविताओं में निराला और महादेवी के श्रेष्ठ गीत हैं और सुनिर्मलकुमारी सिन्हा, विद्यावती कोकिल, आदि नए छायावादी गीतकारों के पिछ-पेधित भावोंवाले सामान्य गीत भी। दूसरे प्रकारमें पंत की कविताएँ प्राची हैं जो अपने छायावादी संस्कारों वाले व्यक्तित्व में प्रगतिवाद और अरविवाद के सांस्कृतिक सामाजिक स्तर तथा अर्थों को समेटने का प्रयत्न करती हैं। ये कविताएँ अपने प्रयत्न में निश्चय ही बहुत स्तुत्य हैं किंतु एक तो नए नए सिद्धांतों को या जीवन-तथ्यों को अनुभव में पाग नहीं पाती, दूसरे नए जीवनसत्त्वों के अनुकूल भाषा की खोज नहीं करती, इसलिये वे काव्य की ऊँचाई नहीं प्राप्त कर पाती। वे अपने मूल संस्कार से थोड़ा हट जाती हैं और नए संस्कार से जुड़ भी नहीं पातीं। यह त्रिधा की स्थिति उनके अनुकूल नहीं पड़ती।

वास्तव में इस अवधि के छायावाद का इतिहास मूलतः निराला और पंत के काव्यविकास का इतिहास है। यों छायावाद की शैली में लिखनेवाले और भी बहुत से लोग आए किंतु उनमें अपना कोई उन्मेष नहीं। वे इस धारा को स्फूर्ति भले ही दे सके हों कोई वैशिष्ट्य नहीं प्रदान कर सके, इसलिये उनकी चर्चा अनपेक्षित है। प्रच्छे गीतकार जानकीवल्लभ शास्त्री के गीतों का भी अपना ऐसा व्यक्तित्व नहीं बन सका जिसे छायावाद के श्रेष्ठ कवियों की छाया से मुक्त किया जा सके। महादेवीजी की दीपशिला उनकी रचनाओं के क्रम में ही अगली कड़ी के रूप में आई, इसलिये उन्हें भी १९३८ के पहले की महादेवी से मूलतः अलग नहीं किया जा सकता और फिर उसके बाद तो मौन ही हो गई। इसलिये इस अवधि के छायावाद के विकास को समझने का अर्थ है निराला और पंत के काव्यविकास को समझना।

कहा जा चुका है कि निराला के गीत छायावाद से अलग न हट कर उसकी संभावनाओं से निर्मित हैं। किंतु उनमें एक बहुत बड़ी शक्ति का विकास होता गया है, वह है लोकोन्मुखता। किंतु यह लोकोन्मुखता थोड़ी हुई नहीं है वह निराला के संस्कार में है जिसका आभास आरंभ से ही मिलता रहा है, अर्थात् निराला की छायावादी कविताओं में निराला का लोकोन्मुख व्यक्तित्व आरंभ से ही झलकता रहा है। निराला का जीवन संघर्षमय तथा लोकसंपृक्त रहा है, इसलिये वे स्वभावतः प्रेमसौंदर्य के बोध के साथ साथ जीवन के अन्य अनुभवों को अपने में समेट लेते हैं और व्यक्तिगत प्रणय के ही गीत न गाकर लोकजीवन के सुख दुःख को, यातना और संघर्ष को, गहराई से उभारते हैं और उनकी व्यक्तिगत प्रणयानुभूति भी एकांतवासिनी न रहकर प्रायः लोकगंध से उष्ण हो उठती है। निराला की यह विशेषता प्रस्तुत अवधि में अधिक विकसित होती गई है। यही कारण है कि जब छायावाद इस अवधि के अन्य कवियों की कविताओं में अपना उन्मेष खो कर चुका रहा था तब निराला की कविताओं में ताजगी बनाए हुए था।

निराला की कविताओं में यह लोकोन्मुखता दो रूपों में आई—छाया-वाद से एकदम अलग हटकर कवि ने प्रगतिशील कविताएँ लिखीं। इन कविताओं में ध्वं, भाषा और भावभूमि सभी छायावाद के प्रभाव से मुक्त हैं। कुकुरमुत्ता, गर्म पकौड़ी, प्रेम संगीत, रानी और कानी, खजोहरा, मास्को डायलाग, स्फटिक शिला और नए पत्ते की अधिकांश कविताएँ इस प्रकार की कविताएँ हैं। इन कविताओं में प्रगतिशीलता अपने दार्शनिक रूप में नहीं हैं, बल्कि लोकानुभूतियों के रूप में हैं। 'कुकुरमुत्ता' में अलबत्ता शोषक शोषित की धारणा उभारी गई है। अधिकांश कविताओं में अभिजात्य को तोड़कर ठेठ लोकजीवनके बीच यात्रा करने की, उसके अनुभवों और सत्तों को उभारने की तड़प है।

'रानी और कानी' में एक कुरूप लड़की तथा उसकी माँ की व्यथा का चित्र है। माँ कानी को रानी कहती है लेकिन इस भावात्मकता के बावजूद वह इस वयार्थ से तो परिचित है ही कि इसकी शादी कैसे होगी? और तब?

मुनकर रानी का बिल हिल गया
कपि सब अंग
बाईं आँख से
आँसू भी वह चले माँ के दुःख से
लेकिन वह बाईं आँख कानी
ज्यों की त्यों रह गई करती निगरानी

कहीं कहीं कवि ने प्रगतिशील बननेवाले अभिजात लोगों की विसंगतियों की बड़ी मीठी चुटकी ली है जैसे मास्को डायलाग में। श्रीगिडबानी बहुत बड़े 'शोशलिस्ट' है मास्को डायलाग लेकर मिलने आए है और कवि से देश के मूर्ख बड़े धादमियों की शिकायत करते हैं तथा उन्हें फाँस कर अपना उपन्यास छपवाना चाहते हैं। कवि ने उपन्यास देखा। श्रीगणेश में मिला—

‘धृव असनेहमयी स्याता मुझे प्रीत है।’

कवि ने कुकुरमुत्ता में गुलाब और कुकुरमुत्ता के माध्यम से शोषक शोषित वर्गों का संघर्ष उभार कर रखा है और अपने लाभ के लिये जनता का उपभोग करनेवाले शीकिया जनवादी लोगों पर मानो व्यंग्य करता हुआ माली के माध्यम से कवि कहता है—

कमाएँ मश्राफ़ खता
कुकुरमुत्ता उगाए नहीं उगत।

और यह सब है कि अभिजात मंस्कारों के कवियों के अनुभवों की बाटिका में शीकिया कुकुरमुत्ता नहीं उगाया जा सकता, जनता नहीं उगाई जा सकती।

निराला के अनुभव की वाटिका में कुकुरमुत्ता अपने भाप उगा है—उगाया नहीं गया है। यहीं वे पंत से अलग बीखते हैं। यही कारण है कि निराला इन कविताओं में एकदम अलग हैं—छायावाद से। इन कविताओं की भाषा लोक की है, मुहावरे लोक के हैं, शैली लोक की है। इनमें लोककथात्मक तथा संवादात्मक शैली का प्रयोग किया गया है। इस प्रकार निराला इस बात को समझते थे कि लोकजीवन को केवल उसके भाव, दृश्य, व्यापार में ही नहीं लिया जा सकता, उसके लिये उसकी भाषा भी आवश्यक होती है, पंत इस बात को समझते हुए भी चरितार्थ नहीं कर सके।

छायावाद की परंपरा में आनेवाली इनकी कृतियों में भाव दृष्टि और विषय की दृष्टि से कोई ऐसी नवीनता नहीं जिसे इस अवधि की विशेष देन कहा जा सके। यह नहीं कि इधर की कविताओं में वैविध्य नहीं है किंतु निराला में वैविध्य धारंभ से ही रहा है। इधर की छायावादी कविताओं में इन्होंने एक ओर तो स्वानुमूति-परक गीत लिये हैं दूसरी ओर विजयलक्ष्मी पंडित, प्रेमानंदजी, संत रविदासजी, प्रसादजी, बुद्ध आदि, विविध क्षेत्रों के व्यक्तियों पर कविताएँ लिखी हैं। ये गीत कई तरह के हैं—इनमें प्रेम की संवेदना भी है और प्रार्थनापरकता भी। अन्य प्रकार की मानवीय संवेदनाएँ भी इनमें व्यक्त हुई हैं। ये सारी बातें निराला की ३८ से पहले की कविताओं में भी हैं, उनका अनुपात भले ही थोड़ा भिन्न हो। 'तुलसीदास' इस अवधि की इनकी विशिष्ट देन है। इसमें भारत की सांस्कृतिक और सामाजिक पराजय का चित्र है तथा तुलसीदास के माध्यम से देश को इस पराजय के गर्त से निकालने का संकल्प है। एक कृति के रूप में उपलब्धि होते हुए भी प्रवृत्ति के रूप में यह कोई नई वस्तु नहीं है।

निराला की इस अवधि की नई देन है उनकी लोकवादी कविताएँ, ये लोकवादी कविताएँ वास्तव में कविता की उपलब्धि के रूप में नहीं स्वीकारी जा सकतीं, वरन् वस्तु और भाषा के एक नए प्रयोग के रूप में ही महत्व प्राप्त करती हैं। ये कविताएँ एक ठहराव को तोड़ती हैं और कवि को पुनः समग्र भाव से जनजीवन से जोड़ती हैं। जहाँतक इनकी छायावादी कविताओं का प्रश्न है, कहा जा सकता है कि वो ऐसी बातें हैं जो इनमें विशेष रूप से उभरती हैं (यद्यपि उनके बीच इनकी पहले की कविताओं में बिद्यमान है) वे हैं—भाषा और भाव की सापेक्षिक लोकोन्मुखता तथा भक्ति की ओर विशेष झुकाव। स्वानुमूतिमूलक गीतरचना तो छायावाद की विशेषता रही है। निराला की इस अवधि की कविताओं में उनकी जीवनानुमूति के जो स्वर उभरे उनमें टूटन और पराजय भी थी। यह टूटन, पराजय कवि की भक्ति की ओर उन्मुख करती है। साथ ही कवि का असंतुलित मानस प्रेम, भक्ति, खुलेपन और उल्लास का कुछ ऐसा मिश्रित रूप प्रस्तुत करता है कि ये कविताएँ उलझे प्रभाव से ग्रस्त हो जाती हैं।

पंतजी के इस काल के काव्यसाहित्य का विश्लेषण किया जाय तो प्रतीत होता कि ये अपने चिंतन और विषय में अधिक विकासशील रहे हैं और चूंकि ये अपने संस्कार और भाषा में मूलतः छायावादी ही रहे अतः यह कहा जा सकता है कि पंत के माध्यम से छायावाद को इस अवधि में नया चिंतन और नया विषयजगत् प्राप्त हुआ है। १९३६ में 'युगांत' की घोषणा कर पंत ने १९३६ में 'युगवासी' और १९४० में 'ग्राम्या' की रचना की। कवि ने छायावाद को अमंकुल संगीत मानकर नए दर्शन, नए विषय और नए स्वर से अपने काव्य को जोड़ना चाहा। इसलिये वे मार्क्सवाद के भौतिक दर्शन और जनजीवन के सत्यों की ओर उन्मुख हुए। यहाँ निराला और पंत के अंतर को समझ लेना चाहिए। निराला ने चिंतन के माध्यम से नही संवेदना और अनुभव के माध्यम से जनजीवन को ग्रहण किया, इसलिये उनकी कविताओं में मार्क्सवाद या समाजवाद का दर्शन कोई स्पष्ट स्वरूप नहीं पा सका, जनजीवन अपने समस्त संवेदन के साथ उभरा। दूसरी ओर पंत ने चिंतन के स्तर पर मार्क्सवादी दर्शन को स्वीकारा। यह स्पष्ट है कि पंत कभी भी जनजीवन के बीच से नहीं गुजरे, इसलिये जनजीवन के यथार्थ संघर्ष, पीड़ा और उल्लास को अनुभव के स्तर पर नहीं जो सके थे। यही वजह है कि पंत मार्क्सवाद के स्वरूप को चिंतन के स्तर पर अभिव्यक्ति देने में पूर्णतया सफल रहे हैं किंतु जनजीवन के यथार्थ और अनुभव स्पष्टित बिंब सफलता से उभार नहीं सके हैं। वे प्रायः मार्क्सवादी सिद्धांतों को ही व्यक्त करते रहे हैं, कहीं स्पष्ट रूप से, कहीं प्रतीकों के द्वारा। 'ग्राम्या' में वे गाँव के जीवन के यथार्थ को समझने और उसे स्वर देने की ओर अग्रसर हुए हैं। कहना न होगा कि कवि ने मार्क्सवादी दृष्टि के आलोक में गाँव के जीवन की विविध यथार्थ छवियों का बड़ा सुंदर चित्र प्रकट किया है। किंतु ऐसा प्रतीत होता है कि कुशल सिल्वी पंत ने गाँव के जीवन यथार्थ को जितना उसके रूप रंग में पकड़ा है उतना भीतर की चेतना में नहीं।

प्रगतिवाद छायावाद से एक अलग धारा है। प्रश्न होता है कि पंत की इस प्रगतिशील कविताओं को छायावाद का एक नया विकास माना जाय या सर्वथा अलग एक धारा। निराला के संदर्भ में मैंने कहा है कि उनकी प्रगतिशील कविताएँ उनकी छायावादी कविताओं से एकदम कट कर अलग हो जाती हैं अतः उन्हें उनकी छायावादी कविताओं का एक नया विकास नहीं माना जा सकता। पंत के संदर्भ में यह बात ठीक नहीं जँचती अर्थात् उनकी प्रगतिशील कविताएँ उनकी छायावादी कविताओं से सर्वथा मुक्त न होकर उन्हीं का विकास मालूम पड़ती हैं। कारण यह है कि प्रगतिशील कविता जिस एक नए संस्कार और भाषा को अपेक्षा रखती थी वह पंत में नहीं है। केवल चिंतन से संस्कार नहीं बदलते, उसके लिये अनुभव के स्तर पर अभिप्रेत सत्य का साक्षात्कार आवश्यक होता है और इसके बिना उस सत्य

से संबंध भाषा भी नहीं मिलती। पंत ने यह बात समझी थी तभी उन्होंने घोषणा की थी—

तुम बहून कर लको जन जन में घेरे विचार,
बाखी तुमको चाहिए और क्या अलंकार।

और इस घोषणा के अनुसार कवि ने अपनी प्रगतिशील कही जानेवाली कविताओं की भाषा को अपेक्षाकृत सरल बनाने का प्रयत्न किया था किंतु यह भी तो है कि भाषा केवल कवि के ही विचार जनमन तक प्रेषित नहीं करती परंतु जन-मन के सत्य को कवि तक ले जाती है इसलिये यदि कवि जनजीवन की भाषा को पकड़ने में असमर्थ रहता है तो इसका अर्थ यह है कि उस भाषा से रूपायित होनेवाले जनजीवन के विविध आंतरिक बिंदों को पकड़ पाने में सफल नहीं हो सकता। यह सच है कि पंत संस्कार और भाषा के स्तर पर जनजीवन को पा लेने में समर्थ नहीं हुए हैं, उनके संस्कार (चिंतन के स्तर पर नहीं अनुभव के स्तर पर) छायावादी हैं और भाषा भी छायावादी है।

यह बात और भी स्पष्ट हो उठती है जब वे ग्राम्या से आगे की भाषा में अरविंद दर्शन से प्रभावित हो उठते हैं। बीच में प्रगतिवाद के भौतिक दर्शन की ओर भटके हुए उनके विचार पुनः प्राध्यात्मिक लोको की ओर उठने लगते हैं। छायावादी संस्कार और भाषा दोनों पुनः अपनी परिधि में आश्रयस्त हो उठते हैं। किंतु विचार के स्तर पर छायावाद को एक नई विरा प्राप्त होती है। कवि मार्क्स के भौतिकवाद से संतुष्ट नहीं है किंतु उसे आवश्यक भी मानता है। कवि आरंभ से ही मनुष्यमात्र के सुख, प्रेम, शांति का स्वप्न देखता रहा है। इस वायवी स्वप्न को उसने रूप देना चाहा तो उसे मार्क्सवाद दिखाई पड़ा किंतु पुनः उसे ऐसा लगा कि मार्क्सवाद एकांगी है, केवल भौतिक योगक्षेम की व्यवस्था कर सकता है। कवि इसे आवश्यक मानता हुआ भी पर्याप्त नहीं मानता और अरविंदवाद में उसे भौतिकवाद तथा अध्यात्मवाद का समन्वय दिखाई पड़ता है। कवि ने 'स्वर्णकिरण', 'स्वर्णधूलि', 'शिल्पी' आदि परवर्ती कृतियों में इसी समन्वय को स्वर देना चाहा है।

पंत बहुत ही आगच्छ विचारक और सचेत स्वप्नशिल्पी हैं। अतः वे अपने युग के विचारों को अपनाते रहे हैं साथ ही युग की अर्थार्थ विमीशिका में छटपटाते मानवसमाज को सुंदर और शिव रूप देने का स्वप्न देखते रहे हैं। 'ज्योत्स्ना' का स्वप्न, प्रगतिशील कविताओं में उभरता सामाजिक समता और भौतिक स्वास्थ्य का स्वर तथा अरविंद दर्शन से प्रभावित कविताओं की समन्वयवादी दृष्टि कवि की निरंतर विकसनीय चिंतना तथा मानव मंगलाकांक्षा को सूचित करती है। इस यात्रा में शुद्ध सौंदर्य और आनंद को व्यक्त करनेवाली प्रकृति क्रमशः कवि की चिंतना और स्वप्न की प्रतीक या परिवेश बनती गई है। 'पल्लव' और 'गुंजन' की प्रकृति तथा

‘ग्राम्या’, ‘स्वर्णकिरण’, ‘स्वर्ण धूलि’, ‘उत्तरा’ आदि की प्रकृति में यह अंतर देखा जा सकता है। इस प्रकार क्या प्रकृति, क्या मानव जगत्, क्या भावलोक, क्या विचार पंत के परवर्ती काव्य में सभी नए रूप में दिखाई पड़ते हैं। कहा जा सकता है कि पंत के माध्यम से छायावाद को यथार्थ, भाव और विचार के नए आयाम प्राप्त हुए हैं।

किंतु इस विकासयात्रा में पंत का काव्यपक्ष आहत होता गया है, धारणा पक्ष उठता गया है। कारण यही है कि वे मानव समाज की समस्याओं और उनके समाधान, नए विचार और दृष्टि को धारणा और आकांक्षा के स्तर पर स्वीकार करते हैं अनुभूति के स्तर पर नहीं। इसलिये वह चाहे मार्क्सवाद हो, चाहे अरविदवाद, पंतकाव्य को समूझ बनाने में समर्थ नहीं हुआ है। अरविदवादी धारणाओं को भी कवि ने रूपक या प्रतीक के माध्यम से व्यक्त किया है और स्थान स्थान पर आकांक्षा, आशीर्वाद और उद्बोधन की झड़ती लगा दी है। स्वर्णरजत, स्वर्णकिरण जैसे कुछ विशेषणों की इतनी आवृत्ति की है कि वे अर्थहीन लगते हैं। होते होते यह हुआ कि पंतकाव्य मानवसंवेदना का काव्य न रह कर रुढ़ियों, रहस्यों और अवधारणाओं का काव्य बन गया है और इस संवेदनशून्यता के विस्तार में ‘अह धरती कितना देती है’ ‘भाँच दिये क्यों प्राण प्राणों से’ जैसी कुछ प्राणवान् कविताएँ कितनी सुलद प्रतीत होती हैं।

महादेवी वर्मा की दीपशिला में उनकी क्रमागत भावधारा का ही उत्कर्ष दिखाई पड़ता है। प्रेम उनका मुख्य विषय है। कवयित्री ने संयोग और वियोग में उभरनेवाले प्रेम के अनेक कोणों को अपने अनुभव के आलोक में देखा है। वेदना महादेवी की मूल संवेदना है, यह वेदना विरहजन्य है। कलगा, वेदना और निराशा से आक्रांत इनका प्रारंभिक काव्य दीपशिला में कुछ आलोक पा सका है—पारा का, उल्लास का, मिलन का। एक प्रश्न बार बार उठता है कि महादेवी के प्रेम और उसके विरहमिलन की अनुभूतियाँ लौकिक हैं या पारलौकिक। वास्तव में इन अनुभूतियों के पारलौकिक होने का कोई तर्क समझ में नहीं आता। ये लौकिक अनुभूतियाँ ही हैं जिन्हें संकोचवश खोलकर नहीं रखा गया है। एक रहस्यात्मकता का आभास उन्हें यहाँ से वहाँ तक ढँके हैं। महादेवी में गीतकाव्य के उत्कर्ष की सुंदर संभावनाएँ हैं लेकिन यह रहस्यात्मकता का आवरण उनके प्रभाव की तीव्रता को कुछ कुंठित कर देता है।

कवयित्री के पास सीमित संवेदनाएँ हैं, वह इन्हें मिश्र मिश्र प्रतीकों और रूपकों से व्यक्त करती है। ये प्रतीक और रूपक भी बहुत सीमित और अभिजात हैं। कवयित्री की लौकिक संवेदनाएँ रहस्यवादी आभास से लिपट कर निश्चय ही नए अर्थ का विस्तार करती हैं किंतु साथ ही अपनी लौकिक मूर्तता, प्रत्यक्षता और तीव्रता खो देती हैं। दीप, चंदन, मंदिर, छितिज, आकाश, कसक, धूल, मेघ, बिछुत, सागर, तरणी आदि प्रतीक और शब्द बार बार आते हैं और रहस्यात्मक संकेत में

उलझ जाते हैं। महादेवी की संवेदनाएँ धीरे प्रतीक परिवेश से विच्छिन्न होने के कारण वैविध्य तथा प्रत्यक्षता नहीं प्राप्त कर पाते। इसलिये जब कवयित्री अपनी व्यथा सागर, बादल, दीप आदि में देखती है तो लगता है कि वह अपनी व्यथा की केंद्रीय सघनता को सायास चारों ओर फैलाकर उसकी लौकिक मांससता को कम करना चाहती है या उसे एक रहस्यवादी रूप देकर आध्यात्मिक गरिमा से मंडित कर रही है। प्रायः लगता है कि उसकी व्यथा सहज भाव से तड़प कर बादल, सागर आदि में व्याप्त नहीं हो जाती वरन् कवयित्री बड़े कीशल से बादल, सागर आदि का आभोजन करती है।

‘दीपशिखा’ में ‘पंथ रहने दो अपरिचित’, ‘हुए छूल अक्षत मुझे धूलि बंदन’ आदि कविताओं की भक्तियों कल्ला, व्यथा तथा निराशा के भीतर से आशा, संकल्प, मिसनसुल आदि का स्वर उभारा गया है। प्रश्न होता है—यह उत्कट संकल्प और संघर्ष किस संदर्भ में है? आध्यात्मिक अर्थ में वह साधक की अटूट साधना का परिचायक हो सकता है किंतु लौकिक अर्थ में ये ‘दुखव्रती निर्माण उन्मद’ स्वर किस व्रत और निर्माण की बात करना चाहते हैं, ये किस प्रकार तिमिर में स्वर्णविला बाँध लेना चाहते हैं? व्यक्ति के संदर्भ में वह आकांक्षा से अधिक कुछ नहीं ठहरता। निर्माण, संघर्ष और प्रकाश की खोज के लिये सामाजिक भूमिका आवश्यक होती है। वह सामाजिक भूमिका इन कविताओं में स्पष्ट नहीं है, स्पष्ट है केवल एक व्यक्ति का निजी परिधि में सुख दुःख भेजते रहने का भाव। इन सारे संकल्पवादी शब्दों का कोई बिंब नहीं उभरता, ये मात्र अर्थबोध कराते हैं।

इन निजी और छायावादी सीमाओं के बावजूद महादेवीजी छायावाद की विशिष्ट और समर्थ कवयित्री हैं, और दीपशिखा उनकी विशिष्ट कृति। महादेवी के गीत गीत की दृष्टि से समस्त छायावादियों के प्रगोतों में अपना विशिष्ट ही नहीं भेद्य स्थान रखते हैं। रहस्य और संकोच के आवरण के बावजूद कवयित्री की अंतरंग निजता गीतों में बहुती रहती है। जहाँ कहीं वह पारदर्शी हो जाती है या समग्र दृश्य सिमट कर उसी की ओर संकेत करने लगते हैं वहाँ वह उत्कृष्ट गीतों की रचना करती है। कवयित्री की मूल काव्यसंवेदना कल्ला और व्यथा अपनी सघनता और तरलता में बहुत प्रभावशाली हो उठती है, वहाँ पीड़ा के बिंब पर बिंब उभरते चले आते हैं। जैसे देखा जाय तो यह विशेषता संज्ञित रूप में उनके अधिकांश गीतों में पाई जाती है किंतु ‘ओ न प्रिय पहिचान पाती’, ‘कहाँ से आये बादल कारे’, ‘मेघ सी चिर कर चली’, ‘अलि कहीं संदेश भेजू’, ‘झिप चली पलकें तुम्हारी पर कथा है शेष’, ‘धूप सा तन दीप सी मैं’ जैसी कविताएँ अग्रगतः इस विशेषता से दीप्त हैं। महादेवी की दूसरी विशेषता है सूक्ष्म चित्रात्मकता। ये चित्र रूपरंग और भावजगत् दोनों के हैं किंतु रूप-जगत् के बिना भी कवयित्री के मानसिक संदर्भ में ही होते हैं। जहाँ ये चित्र कोई महान व्यथा उभारते हैं वहाँ अपनी सूक्ष्मता में ही पारदर्शी और प्रभावशाली हो जाते हैं, अन्वय्य अवस्था में अपनी निरी रूपगत वारिकियों के बावजूद अपनी सार्थकता

छिटा नहीं कर पाते, बावबो और आरोपित लगते हैं। कुछ चित्र तो बहुत ही ताजे और संरिल्ल भनुभव बिंबों से रचित हैं—‘किरण के निर्झर झुके’, ‘सिंधु चलता मेघ पर रक्तता तड़ित का कंठ मोला’, ‘गिरि कपोलों पर न सूखी धातुधों की रेल’, ‘उड़ रहे यह पुछ पल के’, ‘भूपमयी बीबी बीबी मे छिप कर मैं बिद्युत सी रोई’, ‘पुसली मे आकाश बुराया’। लोकपरिवेश और लोकभाषा से दूर, सीमित आत्मानुभूति की परिधि में विचरख करनेवाले, भाषा की अभिजात छवि से अंकित ये गीत शब्दचयन, पदसंतुलन, प्राञ्जलता, कोमलता और स्वर लय में बहुत विशिष्ट हैं।

राष्ट्रीय सांस्कृतिक कविता

राष्ट्रीय शब्द अपने आधुनिक अर्थ में आधुनिक है जिसमें जाति, संप्रदाय, धर्म, सीमित भूभाग आदि की संकीर्णता के स्थान पर क्रमशः एक समय देश और उसके भीतर निवास करनेवाली समस्त जातियों, भिन्न भिन्न भूखंडों, संप्रदायों और रीति-रिवाजों के लोगों का संरिल्ल, सामूहिक रूप उभरता गया है। कहना न होगा कि अंग्रेजों के आने के समय तक अपनी सांस्कृतिक एकता के बावजूद भारत व्यावहारिक रूप से भिन्न भिन्न राज्यों में बँटा हुआ था। एक राजा दूसरे पर चढ़ाई किया करता था। इतना ही नहीं बल्कि ये राजे एक दूसरे को नीचा दिलाने के लिये विदेशी आक्रमणकारियों का भी साथ दिया करते थे। इनके पारस्परिक झगड़ों के मूल में कोई बृहत्तर सामाजिक या मानवीय आदर्श नहीं था बल्कि राज्यविस्तार की भावना, ग्रहंकार की तृप्ति या किसी की सुंदर बहू बेटी का अपहरण करने की लालसा थी। इसलिये ये अपने पड़ोसी या सगोत्री राजा को पराजित करने के लिये लुटेरे विदेशियों का स्वागत करते थे, उनसे मिल जाया करते थे। हिंदी साहित्य का इतिहास देखें तो प्रतीत होगा कि आदिकाल, भक्तिकाल और रीतिकाल मे देश की स्थिति यही थी। राजाधनों के आश्रित कवि अपने अपने आश्रयदाताओं के वास्तविक या कल्पित शौर्य को उदात्त रूप देने का प्रयास करते थे किंतु इस वास्तविकता की ओर न उनकी दृष्टि थी न उनके आश्रयदाताओं की कि यह सारा (असली या नकली) शौर्य राष्ट्रीय संदर्भ से जुड़ नहीं पा रहा है। राष्ट्रीय तो दूर आसपास के सामूहिक हित से भी नहीं जुड़ पा रहा है। यदि कहीं दो राजाधनों में एकता दिखाई भी पड़ी तो उसका आधार या तो संमिलित भय रहा या समवायिकता या समसांप्रदायिकता। हाँ कभी कभी विदेशी शासकों के विरुद्ध कोई भारतीय राजा बहुत बहादुरी से जूझता दिखाई पड़ा तो लगा कि उसमें बहुत राष्ट्रीय भावना काम कर रही है किंतु वास्तव में यह राष्ट्रीय भावना नहीं, जातीय गौरव की रक्षा का स्फूर्जित अभिमान था।

वास्तव में पूरे भारतवर्ष की एकता के अर्थ में राष्ट्रीयता का विकास आधुनिक काल में हुआ। अंग्रेजों ने समूचे देश में एक शासन स्थापित किया जिससे पूरे देश के लोग एक राजा की प्रजा हुए और पूरे देश को समान यातना का अनुभव हुआ।

अपने अपने में बँटे हुए लोगों को यह प्रवीत हुआ कि वे सब मिलकर एक हैं, वे चाहे किसी आति या धर्म के हों, अंग्रेजों के गुलाम हैं। और फिर जब अंग्रेजी शासन के विरुद्ध मुक्ति का अभियान आरंभ हुआ तो मुक्ति की चेतना किसी एक धर्म या प्रदेश में सीमित न रहकर पूरे देश में व्याप्त हुई। इस प्रकार आधुनिक काल में जो राष्ट्रीयता का स्वरूप उभरा और विकसित हुआ उसके तीन आधार हैं—पूरे देश में अंग्रेजी शासन की स्थापना, समग्र भारतीय प्रजा द्वारा अंग्रेजी शासन की अव्यवस्था, अत्याचार भावि से उत्पन्न यातना का समान अनुभव तथा स्वाधीनता आंदोलन और उसका देशव्यापी प्रसार।

राष्ट्रीयता का विकास सबसे पहले पश्चिम में हुआ, विशेषतया इंग्लैंड में; किंतु वहाँ पराधीनता की समस्या नहीं थी। इसलिये वहाँ राष्ट्रीयता के जो तत्व उभरे वे भारत में उभरनेवाले तत्वों से थोड़े भिन्न थे। अंग्रेज अपने साथ अपनी राष्ट्रीय भावना लाए थे साथ ही साथ भारतीय राष्ट्रीयता के विकास के लिये परिस्थितियाँ भी। भारतीय राष्ट्रीयता में स्वरक्षा का भाव प्रधान था जब कि स्वतंत्र पश्चिमी देशों में स्वविकास का। भारत एक विशाल देश है, जहाँ अनेक संस्कृतियों, भाषाओं, रीतिरिवाजों के लोग रहते हैं। ऊपर ऊपर जो एक दूसरे से भलग भलग दीखते हैं परंतु सबका मूल स्रोत एक ही है जो आंतरिक रूप से स को बाँधता है। वह मूल स्रोत है अपनी प्राचीन संस्कृति और अपना प्राचीन आध्यात्मिक सत्य। कहा जा सकता है कि हमारे यहाँ उभरनेवाली राष्ट्रीयता में तीन मुख्य बातें लक्षित होती हैं—(१) भारतीय पराधीनता की यातना का ग्रहण और उसमें मुक्ति पाने का प्रयास, (२) पश्चिमी सभ्यता और भ्रमभाव की भावना से आक्रांत होती हुई भारतीय चेतना के उद्धार के लिये तथा उसमें एकता और स्वाभिमान का बल फूँकने के लिये अपनी प्राचीन संस्कृति के समुज्ज्वल रूप का प्रस्तुतीकरण, तथा (३) उपयोगी आधुनिक मूल्यों के आलोक में राजनीतिक, सामाजिक और धार्मिक व्यवस्था का पुनर्विचार तथा पुनर्गठन। कहना न होगा कि स्वाधीनता-प्राप्ति तक प्रथम दो तत्व बहुत प्रबल रहे किंतु स्वाधीनताप्राप्ति के पश्चात् तीसरे तत्व की ही सार्थकता शेष रह गई किंतु उससे बड़ी बात जो आई वह थी देश की राजनीतिक व्यवस्था की प्रतिष्ठा और विकास करने का प्रयास तथा नवीन राष्ट्रीय, अंतर्राष्ट्रीय परिस्थितियों के कारण उत्पन्न समस्याओं से जूझने और उनका समाधान खोजने की चेष्टा। यह नहीं है कि अब हम अपने अतीत गौरव अर्थात् प्राचीन संस्कृति-सभ्यता के शोभाय की बात नहीं करते किंतु अब गौरवस्मरण के स्थान पर गौरव-परीक्षण प्रमुख होता जा रहा है। वर्तमान समस्याओं और प्रश्नों के संदर्भ में जब हम अपने अतीत गौरव को देखते हैं तब उससे अभिभूत होने के स्थान पर उसका पुनर्मूल्यांकन करते हैं और विचार के स्तर पर हम उससे अपने को जोड़ते या काटते हैं, उसके भीतर निहित द्वंद्वों, विसंगतियों और मानवीय संबंधमात्रों की तलाश करते हैं। यों ऐसे लोगों की कमी आज भी नहीं है जो घ्राण प्राण से रहित होकर अतीत

गौरव से अभिभूत हो उठते हैं, बात बात में उसकी दुहाई देते हैं और आचरण में घोर वर्तमान स्वार्थ को डोते रहते हैं।

ऊपर की वर्षा से जो बातें उभरकर सामने आती हैं वे ये हैं—राष्ट्रीयता अपने प्राधुनिक अर्थ में प्राधुनिक काल की देन है। राष्ट्रीयता की भावना में राजनीतिक चेतना के साथ अपने देश की सांस्कृतिक चेतना भी निहित होती है। सांस्कृतिक चेतना की उद्बुद्धता के नाते राष्ट्रीयता वर्तमान की समस्याओं के साथ साथ अतीत गौरव के भाव से जुड़ जाती है। पराधीन राष्ट्र अतीत गौरव या अपनी उदात्त सांस्कृतिक परंपरा से अभिभूत होता है, स्वाधीन राष्ट्र उसका पुनः परीक्षण भी करता है। पुनः परीक्षण की प्रक्रिया में वर्तमान के मूल्य और दृष्टिकोण क्रियाशील हो उठते हैं अतः प्राचीन काल के बहुत से उदात्त दिखाई पड़नेवाले तत्व अर्थहीन, और उपेक्षित तत्व सार्थक हो उठते हैं। राष्ट्रीयता मात्र विचार नहीं है वह संवेदना और आचरण भी है। जो व्यक्ति अपने देश की परंपरा, देश की मिट्टी, प्रजा के सुख दुःख आदि से संवेदना और आचरण के स्तर पर जुड़ा नहीं होता वह केवल देश की समस्याओं पर विचार कर सकने के कारण ही राष्ट्रीय नहीं कहा जा सकता। किंतु विचार को राष्ट्रीयता का अपरिहार्य तत्व स्वीकार करना ही पड़ेगा। विचारशक्ति, बुद्धि और विवेक से ही व्यक्ति देश के संश्लिष्ट रूप को समझ सकता है, उसकी वर्तमान समस्याओं और सांस्कृतिक परंपराओं की व्याख्या कर सकता है, समस्याओं से निकलने का मार्ग ढूँढ सकता है। जहाँतक प्राधुनिक हिंदी कविता में राष्ट्रीयता की अभिव्यक्ति का प्रश्न है कहा जा सकता है कि वह भारतवर्षकालीन कविताओं से प्रारंभ होती है। किंतु राष्ट्रीयता का स्वरूप तबसे लेकर आजतक विकसित होता रहा है। प्रारंभ में मोटे मोटे दुःख दवाँ, सहज भावात्मक प्रतिक्रिया तथा अतीत स्मरण के रूप में लक्षित होनेवाली राष्ट्रीयता धीरे धीरे जटिल और संश्लिष्ट होती गई तथा अनेक मानवीय और सार्वभौम प्रश्नों तथा संवेदनों से संपन्न होती चली गई, नई नई राष्ट्रीय तथा अंतर्राष्ट्रीय परिस्थितियों ने उसे जटिल रूप प्रदान किया। द्विवेदीकाल तक भारतीय राष्ट्रीयता बहुत कुछ हिंदू राष्ट्रवाद के रूप में दिखाई पड़ती है। इसका कारण सामान्य हिंदू राष्ट्रवाद का प्रसार नहीं था बरन् उस भारतीय दृष्टि का अभाव था जो गांधीजी के व्यक्तित्व से उभर कर आई। जैसे देखा जाय तो भारतीय गौरव का इतिहास हिंदूगौरव या आर्यगौरव का इतिहास है इसलिये अतीत का स्मरण करते ही स्वतः वह इतिहास सामने आ जाता है, वह अपने समस्त प्रतीकों और घटनाओं के साथ साकार हो उठता है, इसलिये भारतवर्षकाल और द्विवेदीकाल के कवियों के मन में जो अतीत उभरता था वह इसी प्रकार का था। किंतु उन्होंने कहीं भी हिंदूराष्ट्र स्थापित करने की बात नहीं कही है। यह अवश्य है कि उनमें वर्तमान भारत के जाति, संस्कृति और धर्मसंकुल स्वरूप को पहचानने की वह दृष्टि नहीं दिखाई पड़ती जो बाद में विकसित हुई। यद्यपि बाद में भी ऐसे कवियों का

अभाव नहीं जो यह दृष्टि नहीं पा सके और जागृक कर हिंदू राष्ट्रवाद पर जोर देते रहे।

प्रस्तुत कालावधि में आनेवाली कृतियों पर विचार करें तो ज्ञात होगा कि राष्ट्रीयता के सारे रूप—कहीं खंडित रूप में, कहीं संश्लिष्ट रूप में—इनमें दिखाई पड़ते हैं। राष्ट्रीयता का जो सबसे स्थूल रूप है वह है विदेशी शासन के अत्याचारों, उनसे प्रसूत जनयातनाओं और जनता के मन में उठती हुई क्रोध तथा असंतोष की ललकारों का चित्रण। यह क्रिया बहुत स्थूल रूप में भी हो सकती है और बहुत सूक्ष्म तथा संश्लिष्ट रूप में भी। आवेश की प्रधानता के कारण प्रायः यह स्थूल ही होती है। दैनिकों, साप्ताहिकों में प्रकाशित होनेवाली सामान्य कवियों की इस कोटि की कविताएँ तो स्थूल और सामयिक हैं ही। अच्छे कवियों की भी कविताओं को कोई स्थायी महत्व नहीं प्राप्त हो सका। फिर भी इन कविताओं का ऐतिहासिक महत्व तो है ही। इस प्रकार की राष्ट्रीय कविताओं का महत्वपूर्ण स्वर प्रस्तुत अवधि में दिनकर, सोहनलाल द्विवेदी, नवीन, माखनलाल बहुबेदी की कृतियों में सुनाई पड़ता है। वास्तव में प्रेमचंद के उपन्यासों में तत्कालीन भारतीय जीवन को जकड़ती हुई विदेशी सत्ता, सामंतवाद, महाजनी सम्मता के जिस जटिल और बुनियादी स्वरूप को उभारा गया है उसे भावुकता से संचालित इस प्रकार की राष्ट्रवादी कविताएँ मुखर नहीं कर सकी हैं। इनमें वस्तुस्थिति की सही व्याख्या के स्थान पर भावुक प्रतिक्रिया है। ये कविताएँ जितना स्पर्शित करती हैं उतना समझने की दृष्टि नहीं देतीं। और यह स्पंदनशक्ति समय के साथ चुक गई है। हाँ, इस संदर्भ में एक बात अवश्य लक्षित करने की है कि १९३८ के आसपास के राष्ट्रीय जीवन की यातना और आक्रोश के स्वर में एक नया उभार लक्षित होता है। छायावाद काल में गांधीजी के प्रभाव से आत्मपीड़न तथा अहिंसाजन्य गरम प्रतिरोध दिखाई पड़ता है किंतु नामपंथी दलों के उदय, समाजवादी सिद्धांतों के प्रचार तथा विदेशी शासन के भूटे नायबों और अधिकाधिक कठोर, विषम एवं जटिल होती हुई परिस्थितियों के कारण साहित्य का स्वर अधिक उग्र, यथार्थवादी और लोकोन्मुख होता गया। दूसरी बात यह हुई कि प्रगतिवाद के प्रभाव से देश के भीतर बनते हुए शोषकों तथा शोषितों के अनेक वर्गों की पहचान होती गई। लड़ाई केवल अंग्रेजी सत्ता से ही नहीं है सामंती, महाजनी सम्मता से और उनके प्रतिनिधि देशी शोषकों से भी है जो अपने ही देश की जनता के लिये अपने अपने ढंग से भयंकर शोषण के अस्त्र शस्त्र बन रहे हैं। राष्ट्रीयता का यह नया स्वर दिनकर में अधिक उभर कर आया। छायावाद की राष्ट्रीयता में जो हवाई आदर्श और लक्ष्य की अस्पष्टता थी उसे दिनकर जैसे कुछ कवियों ने ठोस बराबर पर, ग्रामपरिवेश में भूत रूप प्रदान किया। कवि की दृष्टि में भारत का स्वरूप उसके गाँवों, शोषित जनता और उसके समूचे प्रत्यक्ष सुख दुःख के साथ उभरने लगा। अतः कहा जा सकता है कि प्रगतिवाद ने भारतीय राष्ट्रीयता को अधिक प्रत्यक्ष किया,

उसे आकाश से बरखी पर उतारा, उसे जनजीवन से जोड़ा। राष्ट्र की मुक्ति को नए समाजनिर्माण के भाव से संयुक्त किया :

उठो, उठो ओ नवों भूखों
ओ मजदूर किसान उठो।
इस गतिमय मानव समूह के
ओ प्रचंड अभिमान उठो।
....

शक्तियों के आदर्श तुम्हारे
मूर्त रूप घर आए हैं।
नव समाज के नवत सृजन का
नया संदेशा लाए हैं।
बिभि दिशि में समता स्थापन के
ये अभिनव स्वर छाए हैं।
महाक्रांति के नव बिधान हित
तुम करने बलिवान उठो।

‘हम बिधायी जनम के’

(नवीन)

कहा जा चुका है कि राष्ट्रीयता का संबंध देश के स्थूल सुख दुःख और आक्रोश के चित्रण से ही नहीं होता है बल्कि राष्ट्र की आत्मा या चेतना की पहचान से होता है, वरन् उसी से अधिक होता है। यह चेतना स्वर न होकर गतिशील रहती है अर्थात् नई नई परिस्थितियों में नए नए कोण उभारती रहती है और पुराने कोण छोड़ती रहती है। संस्कृति का संबंध इसी आत्मा या चेतना से होता है। यह संस्कृति जहाँ इतिहास के रूप में हमारे लिये प्रेरणा और पुष्टभूमि बनती है वहाँ वर्तमान चेतना से स्पष्टित होकर हमारा जीवन बन जाती है, वर्तमान चेतना से अनुप्राणित होकर ही संस्कृति की धारा जीवंत प्रवाह प्राप्त करती रहती है, मान इतिहास बन कर वह नहीं जी सकती, अवच्छेद हो जाती है। हिंदी की राष्ट्रीय सांस्कृतिक कविताओं के इस स्वर की परीक्षा करें तो ज्ञात होगा कि प्रतिभावान्, नवदृष्टि संपन्न और महत्वपूर्ण कवियों ने संस्कृति के उदात्त अतीत रूप को वर्तमान जीवनसंदर्भों में पुनः परीक्षित करके स्वीकार किया है। इस प्रकार इतिहास सहज ही भाव के प्ररनों, दृष्टियों और मानव संबेदनों से जुड़कर इसके लिये अधिक मूल्यवान् और सार्थक बन गया है। यह प्रयास प्रस्तुत अवधि के पूर्व रचित महत्वपूर्ण काव्यकृतियों—‘शशो-धरा’, ‘पंचवटी’, ‘साकेत’, ‘प्रियप्रवास’, ‘कामायनी’, ‘राम की शक्तिपूजा’, आदि—में भी लक्षित होता है। प्रस्तुत अवधि में प्रकाशित काव्यकृतियों में प्रमुख हैं—‘कुसुमे’, ‘जयभारत’, ‘नकुल’, ‘रश्मिरेखी’। इनके अतिरिक्त ‘इतिहास के आँसू’ की फुटकल

कविताओं को भी इस संदर्भ में लिया जा सकता है। इन कृतियों में वर्तमान जीवन-प्रश्नों का प्रत्यक्ष या परोक्ष प्रश्न आकलन तो प्रचुर है, किंतु उन्हें समेटनेवाला, उन्हें परिष्कृत देनेवाला स्वर भारतीय है अर्थात् भारतीय संस्कृति के किसी उदात्त स्वर की तलाश ही इन प्रश्नों के बीच भटकती है। कुश्नोत्र का प्रश्न महाभारत से लिया गया है किंतु उसकी यातना, टूटन, ध्वंस महाभारत की अपेक्षा आज का अधिक है—विश्वयुद्धों की छाँह में छटपटानेवाली विश्वमानवता की यातना, टूटन और ध्वंस। कवि ने इतिहास से ज्ञानबूझ कर ऐसा प्रश्न लिया है जो उसे वर्तमान की यातना और समस्या से जोड़ सके। कवि का संकलित ब्रह्म भाव और विचार बनकर, बुधधिर और भीष्म बनकर संहार के विस्फोट के बीच असहाय सा जूमता फिरा है किंतु इन वर्तमान विभीषिकाओं से निकलने का कोई मार्ग है तो एक ही है—त्याग, सत्य, समवेदनामयी मानवता जो भारतीय संस्कृति का आत्मा कहलाना मार्ग रही है। यह बात भी उचित करने की है कि कवि ने इन चमकीले मूल्यों की परीक्षा की है और कालांतर में उत्पन्न उनके लोकोपेय तथा विसंगतियों को विमर्शता से अनावृत किया है एवं उचित वर्तमान जीवनसंदर्भों, विचारों, साम्यवाद, विज्ञान, कर्म आदि से जोड़कर उन्हें नया धर्म दिया है। इसी प्रकार रूसिमयी में इतिहास के एक उपेक्षित पात्र (या वह पात्र जिसकी विशेषताएँ उपेक्षित कर दी गई थीं) कर्ण को वर्तमान जीवनप्रसंगों में नए दृष्टिकोण के साथ प्रस्तुत किया है। प्राचीन काल में आभिजात्य का घातक था जिसमें भारतीय सभ्यता का मूल मानवीय स्वर दब दब जाता रहा है और कर्ण जैसे पौरुषमय व्यक्तित्व को निरंतर यातना भोगनी पड़ती रही है। आज भी आभिजात्य का घातक कम नहीं हुआ है किंतु इसके बावजूद आज का युव जनसामान्य की महत्ता स्थापित करने में संलग्न है। आज के मनोवी भीर कलाकार की दृष्टि में अमान्य मानव की यातना और महत्ता स्पष्ट होती जा रही है। इसी दृष्टि ने कर्ण को इतिहास के संधारों में से निकाल कर नया रूप प्रदान किया है या यों कहा जाए कि उसके व्यक्तित्व के उन पहलुओं को संघटित कर एक नई रचना का रूप दिया गया है जो उपेक्षित थे किंतु आज के जीवन के बहुत सभ्य ज्ञान पड़ते हैं। उसका अभाग्य, उसकी यातना, उसका पौरुष, उसका संघर्ष, उसका अकेलापन उसे आज के ईमानदार ललित अमान्य आदर्शों के बहुत पास ला देता है। कवि ने कर्ण और परशुराम के माध्यम से वर्तमान जीवनसंदर्भों में उभरनेवाले अनेक प्रश्नों, संवेदनाओं और संबंधों को आधुनिक दृष्टि से देखा परखा है किंतु बहुतेक प्रश्न मूल्य का है उसे उसने भारतीय संस्कृति से ही प्राप्त किया है। हाँ, यहाँ की नए संघर्षों की खराद पर बढ़कर उसमें नई चमक आ गई है, परंपरा से चिपकी पपड़ियाँ झड़ गई हैं। त्याग, दान, मैत्री, सत्यवादिता आज के व्यावसायिक युग के मूल्य नहीं रह गए हैं किंतु अत्यंत मानवीय निगमिता से पुनरुत्थाना, कर्ण इन मूल्यों का प्रतीक है जिन्हें उसने अपनी भारतीय संस्कृति से प्राप्त किया है।

अभागे मानव की नियति और पौख का प्रतीक कहां स्वयं अपने बारे में कहता है :

मैं उनका आदर्श कहीं जो व्यथा न बोल सकूँगे,
पूछेगा जय, किंतु, पिता का नाम न बोल सकूँगे ।
जिनका निखिल विश्व में कोई कहीं न अपना होगा,
मन में लिये उमंग, जिन्हें चिरकाल कलपना होगा ।

....

....

....

अम से नहीं बिमुख होंगे जो दुःख से नहीं डरेंगे,
दुःख के लिये बाप से जो नर संधि न कभी करेंगे ।
कर्णधर्म होगा धरती पर बलि से नहीं मुकरना,
जीना जिस अप्रतिम तेज से, उसी मान से भरना ॥

‘जयभारत’ संपूर्ण महाभारत की कथा को संक्षिप्त रूप में ग्रहण करता है : इस प्रकार उसका फलक विस्तृत है तथा कलेवर बड़ा । किंतु सर्जन की जो सार्थकता गुलामी की अन्य कृतियों—साकेत, पंचवटी, यशोधरा में दिखाई पड़ती है वह इसमें नहीं । क्योंकि यहाँ महाभारत की सारी कथा को प्रायः उसके अपने क्रम में स्वीकारा गया है । इतनी बड़ी कथा को संपूर्ण रूप से थोड़े में कहने के कारण कवि को कथा के ही सुलझाने में व्यस्त रहना पड़ा है । मुक्त भाव से किसी पक्ष को आधुनिकता के परिप्रेक्ष्य में विकसित करना कठिन हो गया है । हाँ, कहीं कहीं स्वीकृत कथा के ही प्रसंग में कवि ने छोटी छोटी भावोद्भावनाएँ कर काव्य को चमक देने का प्रयत्न किया है, जैसे स्वर्ग से च्युत होता हुआ नहुष कहता है :

गिरना क्या उसका, उठा ही नहीं जो कभी,
मैं ही तो उठा था आप गिरता हूँ जो अभी !
फिर भी उठूँगा, और बढ़ के रहूँगा मैं,
नर हूँ, पुख हूँ मैं बढ़ के रहूँगा मैं ॥

इससे सिद्ध यह होता है कि संस्कृति अपने प्राचीन रूप में (वह चाहे कितना ही उदात्त क्यों न हो) प्रस्तुत होकर सार्थक और जीवंत नहीं बनती, वह वर्तमान जीवनसंदर्भों और दृष्टियों से जुड़कर ही सार्थक तथा जीवंत होती है । इसलिये जो राष्ट्रीय सांस्कृतिक कृतियाँ अपने गौरवमय अतीत को, उसकी किसी मूल्यवान् घटना, पात्र या आदर्श को ज्यों का त्यों प्रस्तुत कर देती हैं, उन्हें अपने काल के जीवन से किसी प्रकार नहीं जोड़तीं, वे वास्तव में सर्जन के स्तर पर अपनी कोई बड़ी सार्थकता प्रमाणित नहीं करतीं, वे राष्ट्र की चेतना को स्पर्श नहीं करतीं, उसके नवीन चिंतन, प्रश्न, संक्रांत जीवनसंबंधों को उजागर न कर अतीत का मोहासक्त रूप प्रस्तुत करती हैं ।

इस प्रकार भारतीय अतीत के किसी गौरवमय प्रसंग पर आधारित प्रस्तुत कालावधि की कृतियों को दो भागों में बाँट सकते हैं—एक ओर दिनकर की ‘कुरुक्षेत्र’,

‘रश्मिरेखी’, सियारामशरण गुप्त की ‘मकुल’, मैथिलीशरण गुप्त की ‘जयभारत’ (भासिक रूप से) कृतियाँ हैं जो भतीत की वर्तमान से जोड़ती हैं; दूसरी ओर सोहनलाल द्विवेदी की ‘कुंछाल’ तथा अन्य फुटकल कविताएँ, श्यामनारायण पांडेय की ‘हल्दीघाटी’, ‘जौहर’, गुरुभक्त सिंह की ‘नूरजहाँ’ आदि कृतियाँ हैं जो भतीत का रसमय चित्र प्रस्तुत करती हैं तथा किसी भारतीय जीवनादर्श को ध्वनित करती हैं। वे वर्तमान जीवन को अनुप्राणित नहीं कर सकतीं, हाँ ‘हल्दीघाटी’ और ‘जौहर’ जैसी कृतियाँ अवश्य अपने भोजस्वी स्वरों से उन लोगों में जोश जगाती हैं जो भाष के भारत की संश्लिष्ट संस्कृति और संश्लिष्ट प्रकृति से अवगत न होकर भारतीय नहीं, हिंदू संस्कृति और हिंदू राज्य का सपना देखते हैं। चंदबरदाई, भूषण और श्यामनारायण पांडेय की राष्ट्रीयता में कोई अंतर नहीं दिखाई पड़ता।

राष्ट्रीय सांस्कृतिक कविता का एक और पक्ष है जो छायावाद काल से ही निश्चित होता है—वह है रहस्योन्मुखता। राष्ट्रीयता संस्कृति के साथ जुड़ जाने के कारण उसकी सभी छायाओं से संपृक्त हो उठती है। रहस्यवादिता प्रारंभ से ही भारतीय संस्कृति की एक छाया रही है, वह छायावाद की परोक्ष शैली, प्रच्छन्न अनुभूति और अरूप दार्शनिकता तथा विवेकानंद, गांधी, टैगोर के व्यक्तियों का स्पर्श पाकर आधुनिक काल में और मुखर हो उठी। इसलिये प्रसाद, पंत, निराला, महादेवी आदि शुद्ध छायावादी कवियों के साथ साथ मालनलाल चतुर्वेदी और बाल-कृष्ण शर्मा ‘नवीन’ जैसे राष्ट्रीय कविता लिखनेवाले कवियों में भी रहस्योन्मुखता दिखाई पड़ती है। अन्य राष्ट्रवादी कवि इस स्वर से आक्रांत नहीं हैं, बल्कि ३८ के पश्चात् दिखाई पड़नेवाली धारा तो इतनी प्रत्यक्षतावादी है कि उसमें इसका अवकाश ही नहीं हो सकता था। मालनलाल चतुर्वेदी और नवीन भाव और शिल्प दोनों दृष्टियों से छायावाद से असंयुक्त नहीं हैं बल्कि ही इन्होंने मुख्यतः राष्ट्रीय भावोत्थान को स्वर दिया हो। इसलिये, उसकी रहस्यवादिता से भी ये मुक्त नहीं हो सके। इन दोनों की राष्ट्रीय कविताओं के बीच बीच में इस प्रकार रहस्योन्मुखता उभर जाती है कि पूरी की पूरी कविता कोई निश्चित प्रभाव ही नहीं जगा पाती। इस प्रकार ‘हिमकिरोटिनी’, ‘हिमतरंगिनी’, ‘रश्मिरेख’, ‘अपलक’, ‘क्वासि’ सभी की राष्ट्रीय कविताएँ आध्यात्मिक रहस्यवाद से आक्रांत हैं और लगता है कि वह रहस्यवाद राष्ट्रीय कविताओं के संदर्भ में कुछ बेमेल दीखता है।

मैथिलीशरण गुप्त

गुप्त भी इस धारा के श्रेष्ठ कवि हैं। कवि ने अपने समय की समस्त राष्ट्र-चेतना को अपने शब्दों में स्वर दिया है। काव्यात्मक दृष्टि से यह स्वर बड़ा ही विषम है, कहीं बहुत उठा हुआ, कहीं एक दम सपाट, सामान्य विवरणात्मक। फिर भी जहाँ तक अपने युग की उसके बहुरंगी रूप में पकड़ने का प्रश्न है गुप्तजी बहुत जागरूक

कवि रहे हैं। इनका काव्य युग की घटनाओं, राष्ट्र की विषम अवस्थाओं, स्वाधीनता आंदोलन के विविध प्रयासों, प्राचीन आदर्शों और मूल्यों, नवीन चेतनाओं का साक्षी रहा है और निरचय ही 'साकेत', 'बंशोत्तरा' जैसी कृतियों में राष्ट्रीय और सांस्कृतिक चेतना बहुत काव्यात्मक रूप में व्यक्त हुई है। या यों कहा जाय कि युग के संदर्भ में राष्ट्रीय और सांस्कृतिक चेतना की पकड़ ने हिंदी साहित्य को 'साकेत', 'बंशोत्तरा' जैसी विशिष्ट काव्यकृतियाँ प्रदान कीं। किंतु जहाँतक प्रस्तुत कालावधि का प्रश्न है गुप्तजी अपने इस चित्र में सक्रिय रहकर भी पहले से कुछ विशिष्ट नहीं दे सके।

रामचारी सिंह दिनकर

इस धारा के इस कालावधि के सबसे सशक्त कवि 'दिनकर' है। दिनकर में संवेदना और विचार का बड़ा सुंदर समन्वय दिखाई पड़ता है। चाहे व्यक्तिगत प्रेम-सौंदर्यमूलक कविताएँ हों, चाहे राष्ट्रीय कविताएँ, सभी कवि की संवेदना से स्पंदित हैं। दिनकर में आरंभ से ही अपने को अपने परिवेश से जोड़ने की तड़प दिखाई पड़ती है इसलिये उनमें सर्वत्र एक लुलापन है, लोकोन्मुखता है, सहजता है। व्यक्तिगत प्रेम-सौंदर्यमूलक कविताओं में भी छायावाद या उत्तर छायावादी वैयक्तिक कविता की कुंठ, अतिरिक्त प्रभावसाद तथा गिराशा के घिराव के स्थान पर प्रसन्नता और सर्वत्र सौंदर्य के प्रति स्वस्थ मानवीय प्रतिक्रिया दिखाई पड़ती है। दिनकर की सबसे बड़ी विशेषता है अपने देश और युग के सत्य के प्रति जागृकता। कवि देश और काल के सत्य को अनुभूति और चिंतन दोनों स्तरों पर ग्रहण करने में समर्थ हुआ है इसलिये उसकी कविताओं में युगसत्य शुष्कचिंतन, सिद्धांत या फार्मूला बनकर नहीं उभरा है, सर्वत्र कवित्त का रूप पा सका है। कवि ने राष्ट्र को उसकी तात्कालिक घटनाओं, यातनाओं, विषमताओं, समस्याओं आदि के ही रूप में नहीं उसकी संश्लिष्ट सांस्कृतिक परंपरा के रूप में भी पहचाना है और उसके प्राचीन मूल्यों का नए जीवन संदर्भों के परिप्रेक्ष्य में आकलन कर एक ओर उन्हें जीवंतता प्रदान की है दूसरी ओर वर्तमान की समस्याओं और आकांक्षाओं को महत्त्व देते हुए उन्हें अपने प्राचीन किंतु जीवंत मूल्यों से जोड़ना चाहा है। स्वाधीनताप्राप्ति के पश्चात् देश में उभरनेवाली राजनीतिक सामाजिक विमंशतियों को भी कवि की तीव्र दृष्टि ने पहचाना तथा पूरे विश्व में उभरने-वाले समाजवाद, युद्ध और शांति जैसे प्रश्नों (जिनपर भारत आहिंसा की दृष्टि से विचार करता रहा है) की तड़प का अनुभव किया। इस प्रकार दिनकर की राष्ट्रीयता बहुत गतिशील, संश्लिष्ट और उदार है, उसमें तात्कालिकता, परंपरा, राष्ट्रीयता, अंतर्राष्ट्रीयता, मानवता, भावनाशीलता, वैचारिकता का अद्भुत समन्वय है। दिनकर ने राष्ट्रीयता की भावनात्मक प्रतिक्रिया से उबारकर चिंतन परीक्षण का, आत्मावोधन का, स्वस्थ रूप देने का प्रयत्न किया।

भास्करनारायण चतुर्वेदी और नवीन

इस दोनों कवियों में बहुत साम्य है। यों नवीनजी सौंदर्य और प्रेम की भासक कविताएँ लिखने के कारण छायावादी कवियों के समीप पहुँच जाते हैं, किंतु यहाँतक राष्ट्रीय सांस्कृतिक कविता का प्रश्न है। इन दोनों की श्रुतियाँ समान दिखाई पड़ती हैं। दोनों का संबंध मूलतः राष्ट्र की तात्कालीन अवस्था से है, दोनों ने पराधीन राष्ट्र की व्यापक, अंग्रेजी शासन के भत्याचार, स्वाधीनता के सेनानियों के प्रदम्य उत्साह, कारागार यात्रा और खसकी बेबसियों आदि के चित्रण में ही अपनी स्पष्टता दिखाई है, सांस्कृतिक पक्ष उनसे प्रायः छूट ही गया है। वर्तमान के संघर्ष में अतीत के पुनः परीक्षण, संक्रांत मूल्यों के भाकलन, बृहत्तर मानवीय प्रश्नों और संवेदनाओं के अनुभव में ये कवि नहीं रम सके हैं। संस्कृति के नाम पर इनके यहाँ सपाट आध्यात्मिकता और रूढ़ रहस्योन्मुखता दिखाई पड़ती है जो कहीं तो अलग रहकर अपना रंग दिखाती है और कहीं राष्ट्रीय चेतना के साथ लिपटकर उसे भी उलझ लेती है। इन सामान्य विशेषताओं के बावजूद नवीन कई दृष्टियों से कुछ अलग या कि विशिष्ट देखते हैं। इनकी कई राष्ट्रीय कविताएँ भावात्मक आक्रोश से अलग हटकर देश की दोन-होन जनता के अभाव का चित्रण करती हैं तथा बनी और निर्धन वर्गों के बीच के वैषम्य को उद्घाटित करती हैं। इन राष्ट्रीय कविताओं से अलग भी नवीन का एक सशक्त कवि व्यक्तित्व है। वे प्रेम और सौंदर्य के भी कवि हैं। प्रेम और सौंदर्य की कविताओं में एक और छायावादी परंपरा का सपाट निर्वाह दीखता है तो दूसरी ओर कवि की मस्ती, बनबारापन, शीघ्रपन आदि के संस्पर्श से एक विशिष्ट व्यक्तित्व उभरता दीखता है। वास्तव में नवीन काव्य का वैशिष्ट्य और सौंदर्य इन्हीं कविताओं में है।

सियारामशरण गुप्त

गुप्तजी और दिनकर के समान सियारामशरण गुप्त भी इस घाट के विशिष्ट कवि हैं। वे पक्के गांधीवादी हैं। इनकी कृतियों में सर्वत्र गांधीवाद की प्रामाण्यता दीखती है। आपने देश की ज्वलंत घटनाओं और समस्याओं का बड़ा जीवंत चित्र प्रस्तुत किया है किंतु संस्कृति के उदात्त तत्वों के प्रति यहूरी भावना रखनेवाले सियारामशरणजी इन घटनाओं, अवस्थाओं और समस्याओं को तात्कालिक तथ्य के रूप में न देखकर उन्हें बृहत्तर मानवीय मूल्यों, संवेदनाओं और संदर्भों से जोड़ देते हैं। इसलिये इनके काव्यों की पृष्ठभूमि अतीत हो या कि वर्तमान, उनमें आधुनिक मानवता की कक्षा, याचना और द्वंद का समन्वित रूप उभरा है। इस प्रकार कवि अतीत को (‘नकुल’ में) इस प्रकार सजित करता है कि वह वर्तमान से अपने को जोड़ सके। सियारामशरण ने भारत की बिना किसी तात्कालिक घटना को लिया है उसे एकदेशीयता से ऊपर उठाकर बृहत्तर मानवीय मूल्य का स्तर प्रदान किया है।

मात्र राष्ट्रीयता कवि को स्वोकार्य नहीं। चाहे कवि की कृति 'बापू' हो, चाहे 'नोआखाणी', चाहे 'भात्मोत्सर्ग', चाहे 'उन्मुक्त' सर्वत्र गांधीवाद (जो कि राष्ट्रीय चेतना से जुड़कर भी सार्वभौम मानवता के लिये एक उच्चतर जीवनसंदेश है) का उदात्त स्वर ध्वनित होता है। भारत की राष्ट्रीयता का सच्चा रूप उसके सामयिक प्रश्नों को सुलझाने के साथ साथ उसकी संस्कृति के मानवीय स्वर को पहचानने में है। 'उन्मुक्त' प्राधुनिक अंतर्राष्ट्रीय संदर्भ में बहुत महत्वपूर्ण कृति है। युद्ध और शांति को लेकर तो बहुत सी छोटी छोटी कृतियाँ आईं किंतु युद्ध की व्यापक राष्ट्रीय और मानवीय संदर्भ में रखकर उसके संश्लिष्ट रूप को उभारनेवाली तथा काव्य की दृष्टि से अत्यन्त महत्वपूर्ण दो ही कृतियाँ आईं—'कुरुक्षेत्र' और 'उन्मुक्त'। इन दोनों कृतियों में अपने अपने ढंग से युद्ध की अनिवार्यता, त्याग बलिदान, यातना विभीषिका और मानवीय कल्याण का अद्भुत समन्वय हुआ है। 'उन्मुक्त' में कुसुमद्वीप एक शांतिप्रिय द्वीप है। वह शांतभाव से कला, सौंदर्य और शांति की उपासना करता है किंतु अत्याचारी लौहद्वीप के लोग उसे युद्ध करने पर मजबूर करते हैं। कवि की दृष्टि में यथार्थ और स्वप्न का बड़ा सुंदर सामंजस्य है। यथार्थ यह कि कवि ने लौहद्वीप जैसे युद्धप्रिय शक्तिशाली नगर के आक्रमण के फलस्वरूप कुसुमद्वीप जैसे शांत कोमल द्वीप की होनेवाली अनिवार्य परिणतियों को बड़ी सच्चाई से प्रस्तुत किया है, उसके शौर्य और पराजय को सही ढंग से झाँका है, मानवीय घृणा और कुत्सता को उभारा है किंतु इस सारे कठोर यथार्थ के भीतर से मानवीय यातना और कल्याण को उभारकर मनुष्य और समाज के प्रेम और अहिंसा को बहुत प्रभावशाली ढंग से प्रतिष्ठित किया है। यथार्थ और स्वप्न दोनों के निरूपण के लिये कवि ने बहुत समर्थ और जीवंत बिंबों की रचना की है।

वैयक्तिक प्रगीत कविता

सन् १९३५ के पश्चात् छायावादी कविता का विरोध दो दिशाओं से आरंभ हुआ—एक तो स्वयं उसी की रूम्बानी धारा में उभरनेवाली प्रत्यक्ष निर्भीक व्यक्ति-संवेदना को निरखल अभिव्यक्ति देनेवाली व्यक्तिवादी कविता की ओर से, दूसरे सामाजिक जीवन के सत्यों से प्रेरित होकर निमित्त होनेवाली प्रगतिवादी कविता की ओर से। पहली धारा को वैयक्तिक या व्यक्तिवादी प्रगीत कविता कहा जा सकता है।

छायावाद भी व्यक्तिपरक संवेदना की कविता है (अर्थात् उसके भी केंद्र में कवि का अपना अनुभव और संसार ही है, परंपरा द्वारा गूँथित या सिद्धांतपरिचालित अनुभवहीन महत् जीवन का आरोपण नहीं) किंतु उसकी व्यक्तिपरकता अपनी प्रकृति और अभिव्यक्ति दोनों में बहुत वायवी और अस्पष्ट है। छायावाद का कवि स्वच्छंद रूप से सौंदर्य के अनुभव को भोगना और व्यक्त करना चाहता है किंतु वह

ऐसा करने का साहस नहीं कर पाता। इसलिये वह अपनी प्रेम और सौंदर्यानुभूति या तो घुमाफिरा कर कहता है या रहस्य के आवरण में लपेट कर कहता है या प्रकृति के रूप के माध्यम से कहता है या फिर (प्रबंधकाव्यों में) पात्रों के माध्यम से व्यक्त करता है। वह अपने उदात्त सौंदर्यानुभव को प्रायः एक आदर्शवादी मोड़ दे देता है। इन अनेक कारणों से उसकी अत्यंत आत्मिक अनुभूतियाँ भी तीव्रता से नहीं फूट पातीं। उसके बिंब स्पष्ट रूप से उभर नहीं पाते। यीत भावसंपन्न होते हुए भी तीव्र प्रभाव की सृष्टि नहीं कर पाते। कवि का संकोच, सामाजिक मर्यादा का आतंकबोध और इसलिये बात को घुमाफिरा कर कहने की प्रवृत्ति या उसे अनावश्यक रूप से रहस्य या आदर्श से जोड़ने की चेष्टा बात की उलझा देती है। उलझी अभिव्यक्ति या बिंबों की जटिलता कृत्रिमता का भी परिणाम होती है और सूक्ष्म, जटिल भावबोध और सौंदर्यचेतना का भी। कहना न होगा कि छायावाद के श्रेष्ठ कवियों की दृष्टि स्थूल के विस्तार पर फिसलने के स्थान पर सूक्ष्म की गहराई में उतरना चाहती थी। वह भाव और सौंदर्य के सूक्ष्म स्तरों को पहचानना और व्यक्त करना चाहती थी। इसलिये छायावाद की कविताएँ जहाँ अनुभूति के सघन और संश्लिष्ट बिंब, भावप्रेरित, सूक्ष्म, लाक्षणिक अभिव्यक्ति के कारण उच्चतम स्तर पर प्रतिष्ठित हो जाती हैं वहाँ अन्यथा होने पर वायवी, मिथ्या और अमूर्त प्रभाव से ग्रस्त होकर रह जाती हैं। छायावाद में व्यक्ति की अनुभूति की तीव्रता क्रमशः कुंद प्रभाव पैदा करनेवाले सुखदुःख, रुदनहास, आशानिराशा के फारमूली में बदलती गई और अनुभव की प्रामाणिकता तथा वैशिष्ट्य के स्थान पर एक प्रकार का कोहरा फैलाती गई जिससे कोई शकल उभरती लक्षित नहीं होती।

व्यक्तिवादी प्रगीत कवियों ने अनुभव और अभिव्यक्ति की इस अमूर्तता, वायवीपन, रहस्यमयता तथा संकोच के विरुद्ध स्वर उँचा किया। इन कवियों में तथा छायावादी कवियों में दृष्टि और विषय में बड़ी समानता है। इन कवियों की भी दृष्टि कमानी है—वस्तुजगत् के प्रति इनकी भी प्रतिक्रिया अत्यंत भावात्मक है। ये भी वस्तुजगत् से नहीं, वस्तुजगत् की प्रतिक्रिया से उत्पन्न अपने निजी सुखदुःख के आवेग से संबंधित थे इसलिये इनकी कविताओं में भी भयंकर आत्मसंपूर्ति और उत्तेजना मिलती है। इनका भी विषय मूलतः सौंदर्य और प्रेम तथा तज्जन्य उल्लास और विषाद की अनुभूति है। इनकी भी अभिव्यक्ति का प्रमुख माध्यम यीत ही है क्योंकि इनके भी काव्यविषय की प्रकृति छायावादी काव्य की प्रकृति के समान गीतात्मक है। किंतु इन कृतियों में छायावादी कविता का सा संकोच, रहस्यमयता और आदर्शवादिता नहीं है, साहस के साथ सीधे साफ तौर पर अपने निजी प्रेमसंवेग तथा सुखदुःख कहने की आकुलता है, इनकी वेदना छायावाद की चिसती हुई वेदना की तरह सामान्य नहीं बरन् निजी प्रतीत होती है। अतः उससे अनुभव का एक विशिष्ट बिंब उभरता लक्षित होता है। यह अवश्य है कि इनके ये अनुभवबिंब छायावाद के सुंदर

अनुभवियों के समान सूक्ष्म, संरिक्त और गहरे नहीं हैं, किंतु जो कुछ है वह खल नहीं छोड़ता, 'उमड़े ही रूप में उमरकर सहज प्रवाह का मुख देता है। छायावादी कविता भी प्रायः 'मैं' के माध्यम से अपना अनुभव उभारती है और उत्तरछायावादी व्यक्तिवादी कविता भी। किंतु छायावाद का मैं संकोच या मर्यादा का अनुभव करने के कारण सीधता से आलोकित होने के स्थान पर मंद मंद दीप्त होता है जब कि उत्तरछायावादी व्यक्तिवादी कविता का मैं अपने समूचे राग विराग के साथ निर्ध्वज भाव से फूट चलता है।

व्यक्तिवादी कविता की प्रवृत्तियों को समझने के लिये ऐतिहासिक सामाजिक परिस्थितियों की ओर दृष्टिपात किया जा सकता है। डा० नर्मोद ने इस धारा की प्रवृत्ति के लिये उत्तरवादी कुछ कारणों की ओर संकेत किया है। आपका मत है कि '३१ के सत्याग्रह आंदोलन की विफलता से देश की चिंताधारा आदर्शवाद से कुछ भिन्न सी होने लगी। समाज में कुछ ऐसे तत्व धीरे धीरे उभरने लगे जो गांधीजी के आदर्शवाद से असंतुष्ट होकर यथार्थ समस्याओं का यथार्थ समाधान चाहते थे। राजनीति में गांधीवाद के विरुद्ध वामपक्षीय समाजवादी चिंताधारा का धीरे धीरे आविर्भाव होने लगा और यह प्रभाव स्वभावतः राजनीति से भागे बढ़कर सामाजिक और बौद्धिक जीवन पर भी पड़ने लगा। आर्थिक विषयों ने—बेकारी आदि ने—उसे और प्रोत्साहन दिया। इसके फलस्वरूप सूक्ष्म आदर्शपरक जीवन के प्रति अनास्था और स्थूल यथार्थपरक जीवन के प्रति आस्था बढ़ने लगी। विरवास की भूमि उगममाने लगी और विद्रोह एवं संदेह के अंकुर फूटने फलने लगे।' वास्तव में व्यक्तिवादी कविता साम्यवाद की कविता नहीं है। इन कवियों का राग और चिंतन समाज से संबद्ध नहीं है, अपने में ही केंद्रित है। इसलिये इस धारा को इसकी समकालीन प्रगतिवादी धारा से अलग करके देखा गया। फिर उपर्युक्त उद्धरण में साम्यवाद के साथ इसे कैसे जोड़ा गया? वास्तव में डाक्टर नर्मोद ने इस धारा को साम्यवाद की संपूर्ण अभिव्यक्ति नहीं, आंशिक अभिव्यक्ति माना है। वे आगे स्पष्ट करते हैं—'साम्यवाद की रूपरेखा भारतीय नवयुवकों के मन में स्पष्ट नहीं थी। उसकी घुंघरी भलक नर उन्होंने देखी थी, प्रकारा उनकी आँखों में नहीं उतरा था। उसका असंतोष, विद्रोह और अनास्था तो उन्होंने ग्रहण कर ली थी परंतु उसकी सामाजिक चेतना का आभास उन्हें नहीं हुआ था। परिणाम यह हुआ कि वामपक्षीय चिंताधारा से उस समय तक व्यक्तिवाद को उभार ही मिला, व्यक्तिवाद के सामाजिक उत्थान की आवश्यकता का अनुभव तबतक नहीं हुआ।' डा० नर्मोद ने दूसरा कारण यह दिया है कि क्रमशः संयुक्त परिवार टूटने लगे थे और विभक्त परिवारों के अस्तित्व में आने से व्यक्तिवादी भावनाओं को विकसित होने का पूर्ण अवसर प्राप्त हुआ। शिक्षित समुदाय अपने पैतृक व्यवसाय को न अपनाकर घर से अलग रहकर अपनी वृत्ति के अनुसार कार्य सोचने लगा, तथा ऐसे भ्रजित कर 'स्व' की महत्ता का अनुभव करने लगा। दर्शन के क्षेत्र

में बहुधा के स्थान पर एकरबराबर भक्तों अद्वैतवाद की पुनः प्रतिष्ठा को भी ही-
नन्द ने व्यक्तिवाद के आधुनिक का कारण माना है :

यदि हम इस चारा में आनेवाली कृतियों की प्रवृत्तियों का विरसिष्य करें तो
सात होना कि प्रेम इनकी सैद्धीय वृत्ति है। यह प्रेम स्पष्ट रूप से लौकिक है और
लौकिक रूप में ही व्यक्त होता है। प्रेम के संयोग विद्योन्नत्य उत्साह, पीड़ा,
उदासी, टूटन, अस्तित्व आदि का सचन स्वर इन कविताओं में मुखर हुआ है।
परिस्थिति, अनुभव और संस्कार के अनुसार कवियों के स्वरों में विचलन अवश्य
है किन्तु मूलवृत्ति में अंतर नहीं। इनका प्रेम किसी लौकिक सौख्य आनन्द पर
उत्पन्न होने के कारण अधिक मूर्त रूप धारण करता है। यह भी सही, वह भी
सही की ज्वनि इनमें नहीं है; एक निश्चित रूप, माध और प्रभाव कूटता है इनमें
से। बौद्धिक प्रेम लौकिक है; प्रत्यक्ष है; इसलिये उसका उत्साह और व्याप भी
बहुत मूर्त और स्पष्ट है। इनका हर्षविकार न तो आदर्श का जल धोड़ता है और
न बरती आकाश के बीच झूलता है। वह सुझ बरती पर चढ़ा करता है—बरती
के परिवेश के बीच; और अपने रूप में बहुत ही उपका हुआ होता है। बच्चन
के 'मिशामिमंथ' और 'एकांतसंगीत' यदि प्रेम के प्रकटाव के घनत्व को मुखर करते
हैं तो 'मिलनवामिनी' मिलन की माधकता और उमंग को। नरेंद्र शर्मा के 'प्रवासी
के गीत' में यदि लौकिक विरह की कथा की प्रभावता है तो अन्य कृतियों में
प्रेमसी के सौख्य, भोग और संयोज की उज्ज्वल के भी माधक चित्र हैं। इसी प्रकार
अंचल, महीन, विनकर आदि की इस चारा में आनेवाली कृतियों के बारे में कहा
जा सकता है। इस संबंध में कुछ कविताएँ दृष्टव्य हैं :

कितनी रातों को नम्र मेला

चाहा, कर दू प्रीति सबेरा

पर मैंने अपनी बीड़ा की चुपचाप अनुकूलों में धोला

मध्य निशा में गंछी बोला

(एकांतसंगीत)

क्या तुम्हें भी कभी आता है हमारा व्याप ?

माध से लेकर हमारा, लीजता आनन्द तुम्हारा

क्या कभी तुमसल ?

राह चलते कभी चुप कर

देख जगहें हुए सँभर

क्या कभी बिहूने हुए थी

माध आती तुम्हें वस बस ?

सँभरती मैं चुपके वाली हुआ क्या

तुम्हें आती तुम्हें मेरे माध ?

(प्रवासी के गीत)

वास्तव में इस घारा की कृतियों का मूल स्वर प्रेम है और प्रेमजन्य व्याथा तथा उदासी यहाँ से बर्हातक व्याप्त है किंतु अनेक स्थलों पर प्रेम के संदर्भ से मुक्त होकर भी उदासी, टूटन आदि के भाव मुखर हुए हैं। प्रेम के संदर्भ में कहा जा सकता है कि इनकी स्वच्छंद वृत्ति सौंदर्य और प्रेम की मूख लिए उड़ती थी, वह तुस नहीं हो पाती थी। स्वच्छंद उड़ान सामाजिक प्रतिबंधों से टकराती थी और टूटकर बिरह की पीड़ा बन जाती थी। कवि अनुभव करता था कि संसार को उसके ये गान वासना के गान लग रहे हैं और इसलिये उसे स्वीकार्य नहीं है। किंतु कवि इन्हें अपने अनुभव का गान मानता था। इन अनुभवसत्त्वों को उसका स्वच्छंद हृदय अनियंत्रित भाव से गाना चाहता था। वह अपने और समाज के इस तनाव को स्पष्ट अनुभव करता हुआ गा पड़ता था :

कह रहा जग वासनामय
हो रहा उद्धार मेरा ।
बूढ़ जग को क्यों अलखती
है कलिक नेरी जवाही,
में छिपाना जानता तो
जग मुझे साबू समझता
शत्रु मेरा बन गया है
छल रहित व्यवहार मेरा ।
कह रहा जग...

(मधुकलश)

हे चिता की राख कर में,
मांगली सिबूर बुनिया,
आज मुझसे दूर बुनिया ।

(निशानिमंत्रण)

वह अपनी अभाव सौंदर्यविपासा और संसार की क्रूरता की टकराहट से उत्पन्न विषाद को कभी कभी नियतिसाक्षित भी मान लेता है, इसलिये बारबार नियति का विधान भी उसके मार्ग में आता देखता है। संसार तो एक प्रत्यक्ष शक्ति है उसके विरुद्ध खलकार भी उठाई जा सकती है किंतु नियति तो एक अज्ञात सत्ता है उसके प्रति समर्पण के सिवा और कुछ नहीं सूझता और इस प्रकार पीड़ा के घनत्व को और अधिक गहराई से अनुभव करने के सिवा कुछ शोध नहीं बचता। किंतु इन कवियों ने नियति की सत्ता को स्वीकार करते हुए भी कभी प्रत्यक्ष, कभी परोक्ष भाव से उसके विरुद्ध अपनी विजीविया का स्वर मुखर किया है। नरेंद्र शर्मा विशेषतया नियति से अपने को शासित अनुभव करते हैं। इसलिये उनके व्यक्तिगत प्रेम की उदासी

जैसे उनके समस्त परिवेश और समूचे जीवन की उदासी बनकर छा जाती है किंतु नियति के क्रूर शासन में भी कोई जीवनेच्छा उन्हें संभाले रहती है :

सर्क होते ही न जाने छा गई कैसी उदासी,
क्या किसी की याद आई, ओ बिरह व्याकुल प्रवासी ।
ओ निराश्रित ! नियति शासित ! व्यथित क्यों जबतक मही है,
बलिकल, तुल को सब ओ आसरा देती रही है ।

×

×

×

हूँ दो दिन का बर्षन मेला ।
बिबस, नियतिशासित यह जीवन
दृष्टि न धुँधली कर सो रोकर
मिले आज लग भर जब लोचन
पर क्यों ?—किस भावी के भय से भर लाती हो युगलोकन ?

×

×

×

बिरह में अपवाद हूँ, उपहास हूँ निष्ठुर समय का,
हृषकड़ी बेड़ी बना दीं नियति ने सब कामनाएँ ।
दीन बंदी हूँ सुमुखि, पर भृकुटि संचालन करो तो,
तोड़ सकता हूँ निमिष में बिरह की सब भृङ्गलाएँ ।

(प्रवासी के गीत)

इस धारा की कृतियों में निराशा और उदासी का जो स्वर है वह केवल प्रेममूलक नहीं है, वह जीवन के अन्य संदर्भों में भी मुखर हुआ है, यों कहा जा सकता है कि इन कृतियों (चाहे वे किसी परिप्रेक्ष्य में हों) का प्रमुख स्वर निराशा का है, अवसाद का है, थकान का है, टूटन का है । इसका कारण सामाजिक संदर्भों में भी ढूँढा जा सकता है । देश की पराधीनता, सामाजिक रुढ़ियों और आर्थिक रिक्तता के भयंकर प्रहसास से गुजरता हुआ अकेला, स्वच्छंद, संवेदनशील, युवा मानस बार बार अपने को टूटता हुआ पा रहा था, उसका व्यक्तिवादी आक्रोशस्वर सारी असुंदर वस्तुओं को प्रस्वीकार करता हुआ और स्वयं कही स्वीकृत न होता हुआ अपने ही में लौट आता था और आत्मपीड़न, टूटन, कुंठा की एक नई पर्व लपेट लेता था और उसे गा बलता था । इसलिये इन कवियों का पूरा जीवन उदासी और निराशा के रंग में रंगा दिखाई पड़ता है । इनके पास जीवनदृष्टि नहीं थी—न तो पुरानी आध्यात्मिक जीवनदृष्टि और न तो नवीन समाजवादी दृष्टि । वे केवल अपने अनुभवों से परिचालित हो रहे थे, उनके अनुभव भावुक हृदय के अनुभव थे, उनकी दृष्टि कमानी थी अतः वे व्यक्ति को न तो

सामाजिक शक्ति से जोड़ सके, न आध्यात्मिक आदर्शों से। जीवनदृष्टि के अभाव में ये व्यक्तिवादी अनुभव, निराशा, चख, मृत्यु की छाया, नियतिबोध से ग्रस्त हैं। ये अनुभव जहाँ अपनी तीव्रता में सूक्ष्म परंतु खुले हुए बिंबों की रचना में एक नए साहित्यिक सौंदर्य की सृष्टि करते हैं वहाँ अपने आत्यंतिक अकेलेपन, उदासी और अपने दुहराव में ज्योन्मुख दीखने लगते हैं। और जहाँ ये काव्यात्मक दृष्टि से सपाट हो जाते हैं वहाँ वे अपनी सार्थकता किसी भी प्रकार प्रमाखित नहीं कर पाते। आलोचकों ने इस धारा के रोमांस को ज्यो रोमांस कहा है। उनकी दृष्टि में यह रोमांस स्वस्थ मन की प्रतिक्रिया नहीं, बल्कि रूग्ण, असामाजिक मन का उच्छ्वास है। इस धारा को समग्र कविताओं के बारे में यह नहीं कहा जा सकता। वास्तव में स्वच्छंद भावुक मन के उद्गार अपने खुलेपन, सहजता और तीव्रता में जहाँ बहुत आकर्षक और नए लगते हैं वही परिवेश तथा जीवन के अन्य प्रश्नों से असंबद्ध हो जाने के कारण और बार बार अतृप्ति तथा असफलता से गुजरने के नाते ज्योन्मुख हो जाते हैं, टूटे स्वरों से भर जाते हैं, मदिरा की मादकता को छोड़ना चाहते हैं। प्रस्तुत धारा की कविताओं में सुंदर और अस्वस्थ दोनों रूप दिखाई पड़ते हैं।

वास्तव में कविता के संदर्भ में आशानिराशा, आस्थाअनास्था का प्रश्न बहुत मौलिक प्रश्न नहीं है, मौलिक है अनुभवों की प्रामाणिकता और सार्थकता। अनुभव प्रामाणिक होकर भी निरर्थक हो सकता है, वह दूसरों को अपने से जोड़ने में असमर्थ हो जाता है। इस धारा की कविताएँ अनुभव की दृष्टि से प्रामाणिक होकर भी जहाँ निरर्थक हैं वहाँ प्रभावहीन हैं। जहाँ सार्थक हैं वहाँ औरों को अपने से जोड़ने के कारण प्रभावशाली हैं। ये अनुभव प्रामाणिक तो हैं किंतु जीवनमयार्थ के संश्लिष्ट अनुभव न होकर एक भावुक स्वच्छंद व्यक्ति के रूमानी अनुभव हैं, इसलिये ये जीवनानुभव के बहुत गहन और जटिल स्तरों को न उभारकर विरहमिलन, आशानिराशा (विशेषतया निराशा) के सहज प्रसूत भावों को पा चलते हैं। ये सहज प्रसूत भावों जिस सहजता से जीवन के सपनों की रचना कर लेते हैं, सौंदर्य की व्यास अनुभव कर लेते हैं, उसी सहजता से सपनों के टूटने और व्यास के अतृप्त रह जाने से उत्पन्न अकेलेपन, पराजय, उदासी का भी। एक ओर तो कवि की यह अदम्य व्यास और स्वप्न कि वह अनियंत्रित भाव से प्रिया को प्यार करे और उसे पा कर सारे संसार को पा ले—

जब कहीं मैं प्यार,
हो न झुझ पर कुछ नियंत्रण
कुछ न सीमा, कुछ न बंधन
तब बूँ जब प्राण प्राणों से करे अभिसार।

(एकांत संगीत)

तुम बुबली पतली बीपक की लौसी चुंदर ।

मैं अंधकार

मैं दुनिया

मैं तुम्हें समेटे हूँ सौ सौ बाँहों में, मेरी ज्योति प्रसर ।

आपुलक गीत में मलयवात

मैं फिर मिलनातुर जन्मजात

तुम सज्जाधोर शरीरप्राण

धरधर कंपित छ्यों स्वरुपात

कंपती छायावत् रात काँपते तन प्रकाश आतिगन भर ।

(पलारा वन)

इस प्रेरित लोलित रति गति में सब भूम भूमकता विमुच गीत ।

गोरी बाँहों में कस प्रिय को कर हूँ चुंबन से सुरा स्नात ।

(अपराजिता)

मैं इच्छा के मरपथ का यात्री बंधन,

प्रज्वलित पिपासा से मेरा अंतस्तन ।

मैं अर्ध बताता डोह भरे यौवन का,

मैं नग्न वासना की गीता उच्छ्वस्त ।

(मधूलिका)

यह दुनिया है, हम दोनों हैं, और वासना उबार प्रिये !

रोके कौन जगी अंतर में, जब इच्छा दुर्बार प्रिये !

(कलापी)

होने दे परिरंभण चुंबन, चलने दे व्यापार रमसमय,

छोड़ प्रिये यह अचिर, दुराग्रह, यह नीरसता सज्जा अभिनय ।

रोम रोम में नाच रहा अति प्रथम प्रवाह प्रेम का अक्षय,

नस नस में बहता उद्देलित यौवन विद्युद्गम निरामय ।

(संक्षिप्ता)

सिधिल होंगे न ये बंधन ।

तुम्हें मन में पुकारूँगा, तुम्हें वन में पुकारूँगा,

गमन का गान बन कर मैं तुम्हें जल में पुकारूँगा,

नयन से फूल जो भरते बना होंगे नयुर जीवन ।

(ध्यालोक)

दूसरी ओर उसका हारा हुआ अकेलापन है जो बार बार आहत स्वर में रो उठता है जीवन की निरर्थकता, असफलता और मायहीनता का क्रंदन करता है। अकेलेपन का यह स्वर केवल प्रेम के ही संदर्भ में सीमित नहीं रहता बसिल जीवन में व्याप्त हो जाता है :

कितना अकेला भाव मैं ।
संघर्ष में टूटा हुआ
दुर्भाग्य से लूटा हुआ
परिवार से छूटा हुआ, कितना अकेला भाव मैं ।

(एकांत संगीत)

मैं प्रेम प्यार से बंचित हूँ,
मैं अपने भावी से निराश ।
मैं हूँ मुरझाया सा प्रसून,
कोई न कहीं भी आसपास ।

(संचयिता)

बैलता हूँ दूर बैठा,
नीम की मजरित डाली
वायु जिससे खेलती, पिक ने
जिते अपनी बना ली,

तू अकेला है अकेला, कहा मुझसे हर सुबह हर शाम ने ।

इस अकेलेपन का कारण यही है कि कवि ने अपनी स्वच्छंद प्रकृति के कारण कविबद्ध संस्थाओं और मूल्यमान्यताओं से नाता तोड़ लिया है और किसी नई संस्था या समाज का दर्शन न कर या उससे न मिलकर अकेले ही सब कुछ तोड़ने फोड़ने और स्वप्न साकार करने का प्रयत्न किया है और असफल होने पर अपने ही एकाकीपन से प्रस्त होकर बिलाप किया है :

अकेला मानव भाव लड़ा है ।
दूर हटा स्वर्गों की माया
स्वर्गाधिप के कर की छाया
सूने नभ, कठोर पृथ्वी का ले आधार बढ़ा है ।
बनों संस्थाओं के बंधन
तोड़ बना है वह विमुक्तमन
संवेदना स्नेह संवल भी सोना उसे पड़ा है ।

(एकांत संगीत)

और फिर वह चारों ओर अवसाद ही अवसाद देखता है, जो अवसाद है वह खुला हुआ लौकिक अवसाद है। कवि के साथ ईश्वर नहीं है, देवता नहीं है, कड़ समाज नहीं है, संस्था नहीं है, इसलिये वह किसी प्रकार के आश्रय, सहारा का आभास नहीं पाता। उसे यदि कोई सहारा नजर आता है तो केवल प्रेयसी से मिलन का, किंतु वह भी कहाँ हो पाता है। इसलिये कवि अपनी गंगी पोड़ा असफलता, निराशा को प्रत्यक्ष, बेतौस झेलता हुआ जीवन को असफल और निराधार अनुभव करता है, उसे मृत्यु का बोध होता है :

मुझे लग रहा है यह मेरा जीवन बिकल महान।

फटा फटा सा मुझे लग रहा निःशक्ति-वितान।

सभी ओर से जुट आई हैं असफलताएँ आज।

कहाँ गया वह सृजनपरिचय ? कहाँ नवल निर्माण ?

(हम विषपायी जनम के)

हृदय में सताप मेरे, मेह में है ताप।

कौन है जो बात पूछे ?

कौन है जो अभु पोंछे।

अभु मेरे सूख जाते किंतु अपने आप।

बात पीले पात-सा जो

ले उड़ी थी वे भुलावा

छोड़ कर जल ही मिला जब

उसे फूलों से भुलावा

कर लिया हलका हृदय को झीक कर चुपचाप।

(पलायन)

इस प्रकार की व्यक्तिवादी अनुभवयाना के दो परिणाम दिखाई पड़ते हैं—एक तो यह विश्वास कि जीवन खणभंगुर है, इस खणभंगुर जीवन में विशेषतया अवसाद की ही प्रधानता है। इस अवसाद के विस्तार में यदि उल्लास के कुछ खण मिल जाते हैं तो उन्हें मस्ती से भोगो, भागे पीछे मत देखो। मस्ती के खणों में दार्शनिक की सी निस्संगता या क्षण गंभीरता नहीं झोढ़नी है :

जीवन में दोनों आते हैं

मिट्टी के पल, सोने के पल

जीवन से दोनों आते हैं

पाने के पल, खोने के पल

हम जित लल में जो करते हैं

हम बाध्य वही हैं करने को

हंसने के क्षण पाकर हँसते
रोते हैं या रोने के क्षण

विस्मृति की आई है बेला
कर पांच न, इसकी सबहेला
आ चुलें, हास वदन दोनों
मधुमय होकर दो चार पहर

है आज भरा जीवन मुझ में
है आज भरी मेरी गमर ।

(मधुकलश)

दूसरा परिणाम यह कि कवि अपने गम को गलत करने के लिये मधु का सहारा लेता है, और सारे सहारे तो छूट चुके हैं। इतना ही नहीं वह अपनी मादकता और प्रेम या उत्साह की उत्तेजना को तीव्र करने के लिये भी मधु का पान करना चाहता है। यह मधु पीरे-पीरे इतना आत्मीय हो जाता है कि वह अन्य जीवनसत्त्वों का प्रतीक बन जाता है जैसा कि मधुशाला, मधुबाला आदि में हुआ है। बच्चन की कविताओं में इसकी प्रधानता तथा अन्य कवियों की कविताओं में भी इसका पर्याप्त अस्तित्व देखकर लोगों ने इन कविताओं को हालावादी कविताएँ कहना आरंभ कर दिया।

इस धारा की प्रमुख कृतियों में कही कहीं विद्रोह का स्वर बिल्लाई पड़ता है। इन कृतियों के कवियों ने इनके अतिरिक्त ऐसी कृतियाँ भी दी हैं जिनमें प्रमुख रूप से सामाजिक स्वर मुखर हुआ है—प्रगतिवादी कविता का सा विद्रोह ध्वनित हुआ है, जैसे बच्चन के 'बंगाल का काल', नरेंद्र शर्मा के 'अग्निशस्त्र', अंचल के 'किरछ बेला', शंभुनाथ सिंह के 'मन्वंतर' आदि में। इन कवियों में लक्षित होनेवाला विद्रोह का स्वर व्यक्तिगत अस्वीकृति तथा सामाजिक असंतोष दोनों रूपों में है। व्यक्तिगत अस्वीकृति में वह अपने को घेरनेवाले सामाजिक, धार्मिक और संस्थागत बंधनों की लसकारता है :

प्रार्थना मत कर मत कर मत कर ।

युद्ध क्षेत्र में बिखला भुजबल

रह कर अविविजित अविवल प्रतिपल

मनुष्य पराजय के स्मारक हैं मठ, मस्जिद, गिरिजाघर ।

(एकांत संगीत)

तथा सामाजिक असंतोषवाली कविताओं में वह समाज की विषमता को—शोषकों और शोषितों के भयानक अंतर को—देखता है और अपने भीतर समाज के असंतोष

का अनुभव करता है। कभी तो भभावग्रस्त, वैय्यजडित शोषित समाज का सहानुभूति-परक चित्र खींचता है, कभी शोषकों के विरुद्ध विद्रोह का स्वर ऊँचा करता है। लेकिन इस चारा का समस्त विद्रोही स्वर मूलतः रुमानो है, उसमें व्यक्तिगत भावावेश अधिक है, सामाजिक दर्शन और रचनात्मक चिंतन कम। इसलिये यह विद्रोहस्वर भी वस्तुतः उनके अन्य स्वरों से भिन्न नहीं है। विषय बोझा भिन्न अवश्य है किंतु दृष्टि और स्वर में भिन्नता नहीं। यही कारण है कि इस चारा के प्रायः सभी कवि कुछ देर के लिये इस विषय की ओर भटककर पुनः अपने मूल विषय की ओर लौट गए या बहुत हुआ तो एक आरोपित अध्यात्म की ओर मुड़ गए।

वैयक्तिक कविता की अभिव्यक्तिमूलक सादगी उसकी एक बहुत बड़ी देन है। कवि सीधेसाधे शब्दों, परिचित चित्रों और सहज कथनश्रंगिमा के द्वारा अपनी बात बड़ी सफाई से कह देता है। इसलिये कवि की शक्तियाँ और अशक्तियाँ दोनों बड़ी स्पष्टता से उभरती हैं। शक्तियाँ अस्पष्ट बिंदों में उलझकर अपनी सीकता और प्रभाव नहीं खोती और अशक्तियाँ रहस्यात्मकता का लाभ उठाकर महान् होने का आभास नहीं दे पाती। यद्यपि इन कवियों की संवेचना व्यक्तिवादी है किंतु वे अपने को जिस माध्यम (परिवेश, प्रकृतिचित्र, बिंब, उपमा, भाषा आदि) के द्वारा व्यक्त करना चाहते हैं वह हमारा अति परिचित होता है, लोक के निकट का होता है, अतएव मांसल और मूर्त प्रतीत होता है। वह बायबी और गढ़ा हुआ नहीं, रक्तिम तथा देखा, सुना, भोगा हुआ लगता है। यद्यपि इस चारा की कविता की भी भाषा मूलतः संस्कृत पद्यावली निष्ठ है किंतु वे शब्द या पद हमारे निकट के लगते हैं। दूसरे यह कि बोलचाल के शब्द और मुहावरे भी इनमें पर्याप्त मात्रा में आए हैं। कुल मिलाकर यह जीवंत भाषा प्रतीत होती है। दो एक दृष्टांत देखें :

फिर फिर रात और दिन आते,
फिर फिर होता साँझ सबेरा।
मैंने भी बाह्य फिर आए,
बिछुड़ा जीवनसाथी मेरा।
× × ×
कच्चे बागे सा सुल सपना,
टूट गया सो टूट गया।

(पलाश वन)

सात है पर्वत समीरण भौन है यह जीड़ का वन भी,
बालकों की बात सी आई गई सी हो गई है बात,
नकल ज्यों आतु पुछे वन, चुप हुई चुपचाप रो रो रात,
चक्रे निरवास मेरे, सात होगा फिर विकसल वन भी।

(पलाश वन)

हरिश्चन्द्रास बच्चन

बच्चन इस धारा के सर्वोत्तम कवि हैं। इस धारा की समस्त संभवाणाएँ और सीमाएँ बच्चन में पुंजीभूत हैं। बच्चन मूलतः आत्मानुभूति के कवि हैं इसलिये उनकी जिन कृतियों में आत्मानुभूति की सचनता है वे अपने प्रमाण में तीव्र और नर्मस्पर्शी हैं। जिन कृतियों में आत्मानुभूति के साथ धारणाओं का संघर्ष होता चला है उनमें प्रभाव की अन्विति टूट टूट गई है। लगता है कवि अपनी बात कहने के बाद उसे जमरलाइज्ड करने लगता है। जहाँ धारणाएँ अनुभूति के प्रवाह में बहती हुई जाती हैं, वहाँ प्रभाव में योष देती हैं, जहाँ अनुभूति से टूट जाती है या अनुपात में असंतुलित हो जाती है वहाँ कविता को प्रभावहीन बनाने लगती है। 'मिशानिमंजु', 'एकांतसंगीत' और 'मिलनयामिनी' के गीत इस दृष्टिकोण से गीत-काव्य की उपबिधाएँ हैं—धारणाएँ अनुभूतियों के रंग में भीग गई हैं। जैसे 'भाज मुझसे दूर दुनिया' वाले गीत के अनुभूतिप्रवाह में 'प्रेमियों के प्रति रही है हाथ कितनी कूर दुनिया' जैसी धारणा भीग कर ही उभरती है। कवि ने स्वानुभूति-जम्ब सुखदुःख, सौंदर्य, प्रेम के उन्मुक्त सहज गीत गाए हैं किन्तु उसका स्वर यहीं तक सीमित नहीं है। वह सुखदुःख, प्रेमसौंदर्य, हारजीत के भीतर से उभरती हुई सामाजिक विसंगतियों का चित्रण करता है तथा उनके प्रति विद्रोह भी करता है। ऐसा करने में धारणा, सूक्ति, प्रवचन आदि के उठ घाने की आशंका होती है। बच्चन-काव्य में ऐसा हुआ भी है।

लगता है विद्रोह या सामाजिक सत्यचित्रण बच्चन के स्वभाव में नहीं छंटते। इसके लिये जिस सामाजिक जीवनभोग और बौद्धिक यथार्थवादी दृष्टि की आवश्यकता होती है वह बच्चन या इस धारा के किसी कवि में नहीं है। इसलिये विद्रोह आक्रोश बनकर रह जाता है और सामाजिक यथार्थ व्यक्तिगत अनुभव के साथ आरोपित धारणा बनकर। बच्चन के गीत जहाँ अपनी सहज भाषा और अनुभूति की निरधनता के कारण गीतकाव्य को गई गरिमा प्रदान करते हैं, वही कहीं कहीं उत्तेजना, भाषा के सपाटपन, शब्दों, बिंबों के अपभ्रंश तथा स्फूर्ति के कारण बहुत प्रभावहीन सिद्ध होते हैं। जैसे 'जो बीत गई सो बात गई' गीत का आरंभ एक धारणा से होता है और इस धारणा को स्पष्ट करने के लिये कवि ने अनावश्यक रूप से तीन चित्र लिए हैं। कहा जा सकता है कि बच्चन के काव्यसौंदर्य का धरातल बहुत विषम है, कहीं काफी ऊँचा, कहीं नीचा या सपाट। कुल मिलाकर बच्चन एक विशिष्ट कवि हैं, महान् नहीं।

नरेंद्र शर्मा

नरेंद्र शर्मा के गीतों का अपना वैशिष्ट्य है। उनमें बड़ी चिन्तात्मकता और आलोचना है। उनके गीतों का सुखदुःख सीधे सीधे प्रेमपात्र को निवेदित है, बीच में

न कोई धारणा भाती है और न छल। इन गीतों का एक परिवेश होता है और वह परिवेश कवि का ही नहीं, हमारा भी निकट का परिचित होता है। वह कवि के अनुभवों को जीवंतता प्रदान करता है। कुल मिलाकर नरेंद्र शर्मा के गीत अधिक अपने मालूम पड़ते हैं। प्रकृति का बहुत बटक और सुपरिचित परिवेश इन्हें घेरे रहता है। शर्माजी का अपना आत्मीयत्व है—प्रकृतिसौंदर्य, मानवसौंदर्य और उससे उत्पन्न विरहमिलन की अनुभूतियाँ। इस क्षेत्र में सर्वत्र मिट्टी की गंध व्याप्त दीखती है। नरेंद्र शर्मा में भी सामाजिक ब्यार्थ का चित्रण तथा विसंगतियों के विरह विद्रोही स्वर है। यद्यपि यहाँ भी कवि की रूमानि दृष्टि ही प्रधान है तो भी उसका स्वर बच्चन की अपेक्षा अधिक वस्तुवादी और अनुभूतिप्रवण है तथा उसमें समाजवादी चिंतन का पुट भी है। यदि नरेंद्र शर्मा के समस्त काव्य का मूल्यांकन किया जाय तो ज्ञात होगा कि भाषा और भाव की रंगमयता के कारण ये छायावाद के बहुत निकट हैं, अलगवाव केवल प्रत्यक्षता के कारण हैं, अर्थात् इनकी भाषा और भाव में छायावाद की अपेक्षा अधिक लुप्तपन और प्रत्यक्षता है। ये अपनी पूरी आत्मीयता के बावजूद अनुभव के नए नए आयाम खोलते लक्षित नहीं होते। सौंदर्य, प्रेम के जाने पहचाने भाव मूर्तरूप में आते रहते हैं—कभी कुछ सूक्ष्म नूतन छायाओं के साथ, कभी कभी बहुत सपाट स्फूर्ति और आवृत्ति के साथ। कुछ ताजे अनुभवों की बिंबात्मक अभिव्यक्ति इनके काव्य को बहुत उच्च धरातल प्रदान कर देती है। किंतु पूरी कविता में यह धरातल नहीं रहता, दो चार अच्छी पंक्तियों के पश्चात् कविता सपाट सतह पर उतर कर सरकने लगती है। सामान्य गीतों की तो बात ही क्या, 'क्या तुम्हें भी कभी आता है हमारा ध्यान' जैसे सुंदर गीत की आरंभिक तीन पंक्तियाँ जिस सुंदर सूक्ष्म बिंब का निर्माण करती हैं, बाद की पंक्तियाँ उसका निर्वाह नहीं कर पातीं। फिर भी कुल मिलाकर नरेंद्र शर्मा के गीतों में ऐसी आत्मीयता है कि उन्हें प्यार करने को जी होता है।

रामेश्वर शुक्ल अंचल

अंचल ने भी अपने तीव्र रूमानि संवेदन को लेकर अपने अंतर की यात्रा तो की ही है, समाज में भी घूमे हैं। इसलिये इनके भी सामाजिक ब्यार्थवाले काव्यों में रूमानि संवेदना की ही प्रधानता लक्षित होती है। अंचल उद्दाम वासना के कवि हैं। रूप की उद्दाम आसक्ति, उद्दाम वासना, उद्दाम पीड़ा और उद्दाम जिजीविषा इनके काव्य की प्रकृति निर्मित करती है। यही उद्दामता इनकी प्रगतिशील कही जाने-वाली कविताओं में भी दिखाई पड़ती है। वासना की उद्दामता कविता को एक और सामाजिक संयम से काटकर उसे अस्वस्थ रूप देती है, दूसरी ओर रचनात्मक स्तर पर उसे अनुभूति की गहराई और संरिंहता न प्रदान कर उत्तेजना देती है, और उत्तेजना उच्च और स्थायी काव्य का आधार नहीं बन सकती। उत्तेजना या स्नायविक

तनाव ग्रंथल में इस प्रकार हावी है कि वे अबतक अपनी कविताओं में किशोरवस्था की श्रृंगारिक प्रतिक्रियाएँ व्यक्त किए जा रहे हैं। इस चारा के प्रायः सभी कवि व्यक्तिवादी भावों के साथ सामाजिक यथार्थ की ओर उन्मुख होकर पुनः व्यक्तिवादी भावक्षेत्र में लौट गए। किंतु जहाँ नरेंद्र शर्मा, बच्चन भाषि ग्रन्थात्म्य की ओर उन्मुख हुए, वहाँ ग्रंथल अपनी यात्रा के आरंभिक बिंदु की ओर।

प्रगतिवाद

प्रगतिवादी काव्य की संज्ञा उस काव्य को दी गई जो छायावाद की समाप्ति पर १९३९ के आसपास से सामाजिक चेतना को लेकर निर्मित होना प्रारंभ हुआ। इसके शब्दार्थ से इसके स्वरूप को समझने में भ्रांति पैदा होती रही है इसलिये यही समझना चाहिए कि यह नाम उस काव्यधारा का है जो मार्क्सवादी दर्शन के प्रालोक में सामाजिक चेतना और भावबोध को अपना कथ्य बनाकर चली। प्रगतिवादी काव्य के उद्भव और विकास में राष्ट्रीय और अंतर्राष्ट्रीय परिस्थितियाँ तो सहायक हुईं ही, साथ ही साथ छायावाद की जीवनशून्य होती हुई व्यक्तिवादी वायवी काव्यधारा की प्रतिक्रिया भी उसमें निहित थी।

एक ओर भारतीय समाज में उभरता हुआ जनसंकट था तो दूसरी ओर इसमें मार्क्सवादी दर्शन के आधार पर स्थापित साम्यवाद था, जो वहाँ के विषम संकट और संघर्ष से गुजरे जनजीवन को ग्राह्य दे रहा था, जो सामंतवाद और पूँजीवाद की विभीषिकाओं को कुचलकर सर्वहारा का अधिनायकत्व स्थापित कर रहा था। भारतीय बुद्धिजीवी एक ओर अपने समाज में उत्पन्न अनेक सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक और राजनीतिक विसंगतियों तथा संकटों को देख रहा था दूसरी ओर वह रूस के उस समाज को देख रहा था जो इन विसंगतियों और संकटों से गुजरकर एक ऐसी व्यवस्था स्थापित कर रहा था जिसमें सामान्य जनजीवन को महत्ता प्राप्त हो रही थी। जहाँ समता, सुख, सुविधा की प्रतिष्ठा हो रही थी। रूस में प्रतिष्ठित साम्यवाद और पश्चिम के अन्य देशों में फैलता हुआ उसका मार्क्सवादी दर्शन भारतीय बुद्धिजीवियों के लिये प्रेरणाकेंद्र बन रहा था। इधर देश की परिस्थिति विषम हो रही थी और उस विषम परिस्थिति में लौजवालों का हृदय असंतोष और विद्रोह से कसमसा रहा था। देश की अवस्था प्रगतिवादी विश्वासों और स्वप्नों के लिये उपयुक्त भूमि बन रही थी।

आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने प्रगतिवादी साहित्य की पृष्ठभूमि पर विचार करते हुए कहा है, 'आरंभ में मानवतावाद मानवता को शोषण और बंधन से मुक्त करने के बड़े महान् और उदार आदर्शों से चालित हुआ था। तत्त्वचिंतकों और साहित्य मनीषियों के मन में इस आदर्श का रूप बहुत ही उदार था पर व्यवहार में मनुष्य की उदारता केवल एक ही राष्ट्र के मनुष्यों की मुक्ति तक सीमित होकर रह गई।

धीरे धीरे राष्ट्रीयता नामक नवीन बीबी का जन्म हुआ। यह एक हृदय तक प्रगतिशील विचारों की ही उपज थी। हमारे देश में भी नए जीवनसाहित्य के स्पर्श से नवीन जीवन आदर्श जाग पड़े। मानवतावाद भी आया, दलितों, अधःपतितों और उपेक्षितों के प्रति सहानुभूति का भाव भी आया और साथ ही साथ राष्ट्रीयता भी आई। 'संसार में एक और राष्ट्रीयता ने सिर उठाया, दूसरी और मानवतावाद के विकृत चिंतन ने उस विकृत मतवाद को जन्म दिया जिसके अनुसार मनुष्यों में दो श्रेणी के मनुष्य हैं—एक उत्तम, दूसरे निकृष्ट। एक में देवत्व की संभावनाएँ हैं और दूसरे में पशुता से कोई विशेष भ्रंतर नहीं है। इन विकृत विचारों ने ठाँव ठाँव से महायुद्धों को पृष्ठभूमि पर उतार दिया। इस प्रकार मनुष्यता की महिमा भी विकृत रूप में भयंकर हो उठी। इसका परिणाम यह हुआ कि संसार का संवेदनशील चित्त व्याकुल होकर सोचने लगा कि—मानवतावाद ठीक है? पर मुक्ति किसकी? क्या व्यक्ति मानव की? नहीं। सामाजिक मानवतावाद ही उत्तम समाधान है। मनुष्य को—व्यक्ति मनुष्य को नहीं, बल्कि समष्टि मनुष्य को—आर्थिक, सामाजिक और राजनीतिक शोषण से मुक्त करना होगा।'

हमारा राष्ट्रीय वातावरण नवीन परिस्थितियों के कारण एक नए प्रकार के युगुत्सा भाव से आंदोलित हो रहा था। गांधीजी के नेतृत्व में जो स्वाधीनता आंदोलन चल रहा था उससे युवाहृदय की विद्रोही भावना को अभिव्यक्ति नहीं मिल पा रही थी। सन् १९३४ में कांग्रेस सोशलिस्ट पार्टी का जन्म हुआ। इससे विदित होता है कि स्वयं कांग्रेस में गांधीजी के अहिंसावादी सिद्धांतों से असंतुष्ट लोग उभर रहे थे जो अधिक उग्र विचारों के थे, और उग्र आचरण में विश्वास करते थे। महात्मा गांधी ने हिंसा के भय से बार बार जनता के आंदोलन को रोक दिया था। उमड़ता हुआ जनजीवन इसे सहज भाव से स्वीकार नहीं कर पाता था अतः उग्र प्रतिक्रिया होना स्वाभाविक था। मजदूरों का आंदोलन भी जोर पकड़ रहा था। धीरे धीरे राजनीति में वामपंथी शक्तियों का जोर बढ़ता गया। इस वैचारिक उग्रता और समाजोन्मुखता को बल दे रही थीं तत्कालीन परिस्थितियाँ। राजनीतिक दासता देश में एक और पूँजीवाद और सामंतवाद की शोषक शक्तियों को प्रथम दे रही थी, दूसरी ओर जन-सामान्य के लिये अपार भयावह गरीबी, अशिष्टा, असुविधा, अपमान को सृष्टि कर रही थी। इसके अतिरिक्त अकाल, युद्ध की भीषण विभीषिकाएँ भी देश को निगल रही थीं। द्वितीय महायुद्ध और बंगाल का काल देश को निगलनेवाली भीषण घटनाएँ थीं। युद्ध के दबाव में अतिरिक्त कर, असुविधा आदि के दुष्परिणाम से देश की सामान्य जनता और भी आक्रांत हो रही थी। उगती हुई उग्र जनचेतना, देश की तदनुकूल परिस्थिति, रूस में स्थापित समाजवाद तथा पश्चिम के अन्य देशों में प्रचारित कम्युनिज्म के सिद्धांतों से उभरते हुए विश्वव्यापी प्रभाव के कारण भारत में १९३५ के

भासपास साम्यवादी (या समाजवादी) भांदोलन उगने लगा था । साहित्य भी उससे प्रभावित हुआ और प्रगतिवादी साहित्य का भांदोलन आरंभ हुआ ।

छायावाद अपने अंतिम काल में कुंठाग्रस्त हो गया था । उसमें गत्यबरोध उत्पन्न हो गया था, पतनोन्मुख पूँजीवाद की साँखों को अभिव्यक्ति देता हुआ वह स्वयं निर्जीव हो रहा था । धीरे धीरे हिंदी के साहित्यकारों ने इस त्रास की स्थिति का अनुभव कर नवीन सशक्त सामाजिक तत्त्वों को पहचानना शुरू किया और उन्हें रूप देने को उत्सुक हो उठे । समाज की ऐसी स्थिति रूस आदि देशों में आ चुकी थी और वे देश और उनके साहित्य ऐसे संक्रमण से गुजर चुके थे । हिंदी साहित्य में भी १९३५ के आसपास प्रगतिवाद का स्वर मुखर होने लगा । सन् १९३५ में ई० एम० फास्टर के समापतित्व में पेरिस में प्रोग्रेसिव राइटर्स अंशोसियेशन नामक अंतर्राष्ट्रीय संस्था का प्रथम अधिवेशन हुआ । सन् १९३६ में सज्जद जहीर, डा० मुल्कराज भानंद के प्रयत्नों से भारतवर्ष में भी इस संस्था की शाखा खुली और प्रेमचंद की अध्यक्षता में लखनऊ में उसका प्रथम अधिवेशन हुआ । छायावादी स्वयं अपनी छायावादी कविताओं की कुंठाओं से ऊब चुके थे अतएव इस नए दर्शन और नवीन समाज कल्पना ने उनमें नवीन साहित्य निर्माण के लिये उत्साह भर दिया और वे स्वनिर्मित धारा से निकल कर प्रगतिवाद के पक्षधर हुए । इन कवियों में श्रीधुमित्रानंदन पंत का नाम अग्रगण्य है ।

प्रगतिवाद रचना और आलोचना के क्षेत्र में सर्वथा नवीन दृष्टिकोण लेकर आया । प्रगतिवाद सामाजिक यथार्थ की अभिव्यक्ति को ही रचना का उद्देश्य मानता है । जिस प्रकार साम्यवाद समष्टि या समूह के हितों की रक्षा और रक्षा करता है व्यक्ति की नहीं, उसी प्रकार प्रगतिशील साहित्य समाज के सुखदुःख की अभिव्यक्ति को ही महत्व देता है, व्यक्ति के सुखदुःख की अभिव्यक्ति को नहीं । अर्थात् प्रगतिशील लेखक की भावना सामाजिक भावना है, व्यक्तिगत नहीं । वह सौंदर्य को अपने हृदय या दूसरे की आँखों में देखने की अपेक्षा सामाजिक स्वास्थ्य में देखता है । अपनी ही समस्याओं और भावनाओं में उलझे रहना—व्यक्ति को समष्टि से पृथक् देखने का प्रयत्न—मिथ्या है, और साथ ही एक रूप या विकृत मनोवृत्ति का परिचायक है । दूसरे शब्दों में इस प्रकार प्रगतिशील साहित्य का उद्देश्य अहं का सामाजीकरण है ।

‘सामाजिक यथार्थ’ शब्द का अंतर्ग्रह लेनेवाले भी कम नहीं हैं । वे समाज की ऊपरी सतह पर दिखाई पड़नेवाली निर्जीव और पतनोन्मुख विकृतियों को ही सामाजिक यथार्थ मान बैठते हैं । ऐसा माननेवालों में दो वर्ग हैं । एक तो आदर्शवादी है जो वास्तविक जगत् को छोड़कर हमेशा ऊपर ऊपर उड़ने को कोशिश करते हैं ।

ये इन विक्तियों को ही मर्यादा मानकर घुणा करने लगते हैं। दूसरे वे व्यक्तिवादी हैं जो इन्हीं विक्तियों को ही समाज का मर्यादा मानकर उनका विमर्श करने लगे हैं और सबसे बड़ा यथार्थवादी होने का दम भरते हैं। मार्क्सवादी दृष्टि इस प्रकार की खलही यथार्थजन्य भांतियों में न फँसकर बुनियादी सत्य को देखती है। बुनियादी सत्य क्या है? प्रत्येक युग में और पदार्थ में दो शक्तियों का द्वंद्व चलता रहता है—मध्योन्मुख पुरानी शक्तियों और नवीन जीवंत शक्तियों का। सामाजिक स्तर पर पुरानी शक्तियों में शोषक लोग होते हैं और नवीन शक्तियों में शोषित बरीब किसान सम्मिलित होते हैं। नवीन जीवंत शक्तियाँ पुरानी शक्तियों को मलकर नवीन जनमंगल-शक्ति समाज की स्थापना की कोशिश करती हैं। ऊपरी सतह पर तो पुरानी शक्तियों की विक्तियाँ उतराई रहती हैं लेकिन उसके नीचे नवीन शक्तियाँ धीरे धीरे उभर काटती रहती हैं। ये शक्तियाँ व्यक्ति की नहीं समाज की होती हैं, उनमें पीड़ा और अस्मत्त्व के साथ ही साथ जिवनी का धर्मिक विश्वास और भविष्य की सुंदर आकांक्षा होती है। इन अनेक बुनियादी तत्वों को ग्रहण करनेवाला ही सच्चा यथार्थवादी है। ऐसा ही साहित्य अपने युग की वास्तविकता का सच्चा प्रतिनिधि होता है और भावी युगों के साहित्यों के लिये प्रेरणास्त्रोत होता है। 'प्राचीन काल में किसी नई पुस्तक जो अपने काल में जीवन की सतह का ठीक विमर्श करती थी और जो आज हमारे अनुभवसिद्ध जीवन के बारे में हमें कुछ नहीं बताती, साहित्य के नाते मृत है, चाहे ऐतिहासिक लेखन के रूप में उनका महत्व भले ही हो। तथापि अतीत में जिस पुस्तक ने जीवन की सतह के नीचे काम करनेवाली शक्तियों को प्रतिबिम्बित किया है वह बहुत संभव है हमारे आज के बुनियादी यथार्थों के बारे में भी महत्वपूर्ण बातें बता सके। उससे ऊपर यदि नीचे से अधिक चित्र होती है और जितनी ही गहराई से किसी लेखक की अंतर्दृष्टि सतह भेदकर नीचे पहुँचेगी उतने ही अधिक दीर्घकाल तक उसकी कृति परिवर्तनशील यथार्थ जगत् के प्रति बाकी पुरानी नहीं पड़ेगी।'।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि सामाजिक यथार्थ के अंतर्गत पुरानी शक्तियों के अत्याचार और कुपुताएँ तथा उनसे युद्ध करती नवीन शक्तियों के दुःख दर्द, सामूहिक विश्वास और संघर्ष तथा भविष्य के प्रति धर्मिक आस्था, ये सारी बातें मिले जुबे रूप में आती हैं। प्रगतिवाद जिसका दर्शन मार्क्सवादी है मिश्र मिश्र युगों के साहित्यों की उन युगों की वास्तविकताओं के आधार पर परीक्षा करता है। मिश्र मिश्र युगों के संघर्षों और सामाजिक संबंधों की क्लरेखाएँ मिश्र मिश्र होती हैं। प्रत्येक युग का जीवंत साहित्य अपने युग के सामाजिक संबंधों और जनविश्वासों को व्यक्त करता है। वह युग की नवीन सामाजिक जागृति और उसके अनेक पहलुओं को चित्रित करता

है। प्रगतिशील साहित्य समाज के युगीन संबंधों को छोड़कर हवा में शास्वत का भव्ण बनाने वाले साहित्य को नकली और निर्जीव मानता है। यदि कोई शास्वत वस्तु है तो यही कि नवीन सामाजिक मानवता सदैव पुरानी और जर्जर दानवी शक्तियों से युद्ध करती है। विभिन्न युगों की ये सामाजिक मानवता की भावनाएँ ही परंपरा का निर्माण करती हैं।

आज के युग में बुनियादी शक्तियाँ वे हैं जो पूँजीवाद को तट्टकर समाजवाद स्थापित करने के लिये प्रयत्नशील है। इन बुनियादी शक्तियों को पहचानने और उनका समर्थन करनेवाला साहित्य अनिवार्य रूप से किसानों, मजदूरों के संघर्ष को उभारित कर उसे बल प्रदान करता है तथा पूँजीवादी (और सामंतवादी भी) शक्तियों की शोषक, स्वार्थी, स्वर्कोद्रित, जर्जर, विसंगतिमय प्रवृत्तियों पर चोट करता है। इस प्रकार प्रगतिवादी साहित्य नास और निर्माण दोनों को साथ लेकर चलता है। (१) वह सड़ी गली, रुड़, जर्जर, शोषक और मानववादी पुरानी जीवनदृष्टियों, सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक और सांस्कृतिक परंपराओं तथा मान्यताओं का खंड करता है। उसके खंड का तरीका संघर्षात्मक होता है। (२) वह पुरानी व्यवस्थाओं के स्थान पर नया निर्माण करता है। यह नया निर्माण नवीन युग और नवीन समाज की आवश्यकताओं, आकांक्षाओं की पूर्ति के लिये होता है। समाजवाद की स्थापना में ही समूची मानवता के हित की भावना निहित होती है। सच पूछिए तो इसी निर्माण के महोद्देश्य के लिये खंड जरूरी होता है। बिना निर्माण के स्वप्न के खंड का कार्य अराजकता है। प्रगतिवाद सुधारवादियों की भाँति जर्जर व्यवस्था के सड़ेले कपड़े में पैबंद जोड़ने का पक्षपाती नहीं है और न तो वह गला फाड़ फाड़ कर निहर्देश्य खंड की पुकार मचानेवाला व्यक्तिवादी विद्रोह है। वह आमूल क्रांति चाहता है।

प्रगतिवाद ने सौंदर्य को नए दृष्टिकोण से देखा। उसने जनजीवन में सौंदर्य खोजा। हमारा सौंदर्यबोध परिस्थितियों और सामाजिक संबंधों से बनता है। प्रगतिवाद द्वंदात्मक भौतिकवाद पर आधारित है। अतः वह सौंदर्य को इसी जीवन की वस्तु मानते हुए भी व्यक्ति व्यक्ति की निजी खिच और शास्वतवाद के हवाले नहीं करता। वह वर्तमान जनजीवन में सौंदर्य खोजता है। सौंदर्य का संबंध हमारे दैनिक भावों और मानसिक चेतना दोनों से होता है। इन दोनों का संबंध सामाजिक संबंधों से होता है। नए समाजमें पलने वाला अथवा उसके साथ चलने का प्रयास करनेवाला नए उठते हुए समाज में सौंदर्य देखेगा, वह संघर्षों से भागकर किसी भलीत लोक या कल्पनालोक के निष्क्रिय सौंदर्य में भूँह नहीं छिपाएगा। प्रसिद्ध मार्क्सवादी रूसी दार्शनिक एन० जी० चरनीशवस्की के शब्दों में 'मनुष्य को जीवन सबसे प्यारा है इसी लिये सौंदर्य की यह परिभाषा अत्यंत संतोषजनक मालूम पड़ती है—सौंदर्य जीवन है।'।

प्रगतिवाद साहित्य को सोद्देश्य मानता है। सोद्देश्यता और प्रचार को एक नहीं कर देना चाहिए। सोद्देश्यता का अर्थ है किसी विशेष अभिप्राय से, किसी विशेष दृष्टि से कला की रचना करना। प्रचार का अर्थ है बहुत स्पष्ट रूप से किसी सिद्धांत की, दृष्टिकोण की या मान्यता की घोषणा करते फिरना। सोद्देश्यता रचना की प्रकृति के विरुद्ध नहीं, परंतु प्रचार विरुद्ध है। सोद्देश्यता रचना की शक्ति को या उसकी रचनात्मकता को बल भी प्रदान करता है तथा भाषा से बहुत ग्रस्त होने पर रचना को कमजोर भी कर सकता है किंतु प्रचार रचनात्मकता से असंबद्ध होने के कारण कृति को कमजोर ही बनाता है। प्रगतिवाद का उद्देश्य स्पष्ट किया जा चुका है अर्थात् वह सामाजिक यथार्थ का इस प्रकार चित्रण करता है कि क्रूरप, शोषक, सड़ी गली विसंगतिग्रस्त शक्तियों का पर्दाफाश हो और नई सामाजिक शक्तियों के संबंधों, युत्सा और भावस्था को बल मिले। 'साहित्य जनता का जनता के लिये चित्रण करता है' यह दृष्टिकोण प्रगतिवादी साहित्य के सर्जन के मूल में काम कर रहा था। प्रचार साहित्य को हलका बनाता है और सिद्धांत के स्तर पर मार्क्सवादी दर्शन के मनीषियों और साहित्यचिंतकों ने साहित्य में प्रचार का विरोध ही किया है। किंतु व्यवहार में यह वैसा गया कि अधिकांश प्रगतिवादी साहित्य प्रचार बनकर रह गया। हिंदी में ही नहीं अन्य भाषाओं के प्रगतिवादी साहित्यों में भी प्रचार इतना प्रधान हो गया कि सामाजिक जीवन की संश्लिष्ट वास्तविकता और मन के गहन द्वंद्वों के स्थान पर फारमूले के रूप में विचार, सिद्धांत और क्रांति के मोटे मोटे स्वर उभरने लगे। सामाजिक जीवन की संश्लिष्ट वास्तविकता से कटकर केवल सिद्धांत का प्रचार करने का परिणाम यह हुआ कि कवि अपनी जमीन, अपने परिवेश से संबद्ध न रहकर लाल सेना, लाल रूस, फिर बाद में लाल चीन का गीत गाने लगा। फारमूला, सिद्धांत या मत के प्रचार के लिये अपने समाज के जटिल यथार्थ से संबद्ध होने की आवश्यकता नहीं होती, नारा तो कभी भी और कहीं भी उधाला जा सकता है। प्रचार का दूसरा खतरा यह भी हुआ कि कवियों ने जनजीवन से अपने को संबद्ध किए बिना ही जनजीवन का गीत गाना शुरू किया। अनुभव के स्थान पर फारमूला कविताओं का प्रेरक बना, शहर में रहकर गांवों के, किसानों के, खेतों खलिहानों के, मजदूरों के गीत गाये जाने लगे। इस प्रकार प्रचारात्मक कविताओं की भरमार हो गई। चाहे सुमित्रानंदन पंत हों, चाहे केदारनाथ अग्रवाल, चाहे सुमन, चाहे नागार्जुन सबमें प्रचारकाव्य देखा जा सकता है।

कला का शिल्प उसके वक्तव्यविषय के अनुसार होता है। प्रगतिवादी कविता चूँकि सामाजिक जीवन की वास्तविकता को लेकर चली, जनता तक पहुँचना और जनता के जीवन की ही बात कहना उसका लक्ष्य रहा, इसलिये वह छायावाद की वायवी, असामान्य, रेशमी परिधानशालिनी और सूक्ष्म भाषा को छोड़कर सुस्पष्ट, सामान्य और प्रचलित भाषा को अपनाकर चली। उसके प्रतीक, बिंब, शब्द, मुहावरे,

चित्र सभी जनजीवन के बीच से लिए गए, इसलिये एक बहुत ही जीवंत भाषा का उदय हुआ—जैसे रंगीन कुहासे को तोड़कर विषम यथार्थ घरातल उभर गया हो। किंतु प्रगतिवाद के आरंभ में भाषाशीली की यह स्पष्टवादिता प्रतिवादिता को पहुँचकर व्याख्यान की भाषा की तरह सपाट हो गई, उसमें अभिधा की प्रधानता हो गई। शैली सांकेतिक और चित्रात्मक न होकर उपदेशात्मक हो गई। इस प्रकार काव्य का कलात्मक सौंदर्य निखर नहीं पाया। किंतु यह दृष्टिकोण का दोष नहीं था, यह उस दृष्टिकोण को ठीक से न समझ पाने का परिणाम था। ज्यों ज्यों आंदोलन का उफान मंद पड़ता गया या ज्यों ज्यों लोग मार्क्सवादी दृष्टि को साहित्य के संदर्भ में ठीक से समझते गए, त्यों त्यों काव्य प्रचारात्मक, अभिधात्मक और सपाट रूप को छोड़कर अधिक चित्रात्मक, गहन और सांकेतिक होता गया। कहा जा सकता है कि प्रयोगवाद और नई कविता में बहुत सी कविताएँ ऐसी हैं जो प्रगतिवाद का स्वस्थ रूप प्रस्तुत करती हैं। प्रचार के समय भी ऐसी कविताएँ काफी संख्या में लिखी गईं जो स्वस्थ सुंदर काव्य की दृष्टि से बहुत ही महत्वपूर्ण हैं। रामविलास शर्मा, नागार्जुन, मुक्तिबोध, केदारनाथ भगवाल और त्रिलोचन की बहुत सी कविताएँ उच्चकोटि की कविताएँ हैं।

प्रगतिवाद ने अपनी सीमाओं के बावजूद हिंदी काव्यधारा के विकास में एक बहुत ही महत्वपूर्ण अध्याय जोड़ा। उसने काव्य को (साहित्य को) व्यक्तिवादी यथार्थ के बंद कमरे से निकालकर जनजीवन के बीच प्रकाशित कर दिया, ~~निराशा~~ और साहित्य के मूल्य, सौंदर्यबोध और लक्ष्य को समाज के यथार्थ और उसकी रचना से जोड़ा, भाषा को कुहरे से निकालकर घरातल पर प्रतिष्ठित किया। सुमित्रानंदन पंत, केदारनाथ भगवाल, नागार्जुन, मुक्तिबोध, रामविलास शर्मा, भारतभूषण भगवाल, शिवमंगल सिंह 'सुमन', त्रिलोचन इस धारा के प्रमुख कवि हैं।

सुमित्रानंदन पंत : सच्चे अर्थों में पंतजी हिंदी के पहले प्रगतिवादी कवि कहे जा सकते हैं। पंतजी छायावाद के श्रेष्ठ कवियों में से एक हैं। उनकी प्रतिभा, उनकी कल्पनाशक्ति और अभिव्यक्तिकौशल से हिंदी साहित्यजगत् पहले परिचित हो चुका था। उन्होंने छायावाद की नवयुगोचित काव्य रच सकने की असमर्थता की घोषणा की और मार्क्स के भौतिक दर्शन के आधार पर नया (प्रगतिशील) काव्य रचने का संकल्प सा लिया। पंतजी की रचनाओं में प्रगतिशील साहित्य का सही रूप दिखाई पड़ता है। उन्होंने एक ओर प्राचीन सामंती रुढ़ियों और मान्यताओं को टुकराया, दूसरी ओर नवनिर्मिण का स्वर मुखर किया और साथ ही साथ जनजीवन की दशा का सही चित्र अंकित करने की चेष्टा की। अभिव्यक्ति के पक्ष में भी उन्होंने अपने पूर्वसंस्कारों से अद्भुत संघर्ष किया और सरल से सरल भाषा में लिखने की कोशिश की। उन्होंने छायावादी असंसारों और सूक्ष्म काल्पनिक चित्रविधानों की अपेक्षा जनमन तक भावों को सहज ढंग से डोनेवाली वाणी को प्यार किया :

तुम बहान कर लोको जनमन में मेरे विचार
बाली मेरी चाहिए तुम्हें क्या प्रसंकार ?

पंतजी ने भावात्मक विद्रोह की बात न कर ठोस बौद्धिक आधार पर मार्क्सवाद की मान्यताओं को स्वर दिया। मार्क्सवादी भौतिकवाद पदार्थ से चेतना की उत्पत्ति और विकास मानता है। चेतना को भौतिक परिस्थितियों से अलग करके नहीं देखा जा सकता :

कहता भौतिकवाद वस्तुजग का कर तत्वान्वेषण
भौतिकभव हो एकमात्र मानव का अंतरदर्पण
स्थूल सत्य आधार, सूक्ष्म आधेय हमारा जो मन
बाह्य विवर्तन से होता युगपत् अंतर परिवर्तन ।

पंतजी के ही शब्दों में नवीन भौतिकवाद (मार्क्सवाद) दर्शन और विज्ञान, मानव सभ्यता के अंतर्बाह्य विकास का ऐतिहासिक समन्वय है :

दर्शनयुग का अत, अत विज्ञानों का संघर्षण
अब दर्शन विज्ञान सत्य का करता भव्य निरूपण ।

पंतजी ने इस बात को गहराई से समझा है कि ध्वंस सृजन के लिये अनिवार्य है और सृजन के लिये ही ध्वंस की सार्थकता है :

आओ हे दुर्धर्षवर्ष, लोको विनाश के साथ नवसृजन
विश सताव्ही का महान विज्ञान ज्ञान ले उत्तर जीवन ।

प्रगतिवाद मनुष्य के सांस्कृतिक प्रयत्नों, उसके मन की छवियों और चेतना-सत्ताओं को नकारता नहीं है बल्कि उन्हें बहुत महत्त्व देता है। भौतिक और सामाजिक स्थितियों के पतनकाल में उच्चकोटि की संस्कृति निर्मित नहीं हो सकती। प्रगतिवाद अत्यंत उच्चकोटि की संस्कृति और मानवचेतना की छवि की प्रतिष्ठा के प्रयत्न में विश्वास करता है :

अंतर्मुख अर्हत पड़ा था युग युग से निष्क्रिय निष्प्राण
जग में उसे प्रतिष्ठित करने दिया साम्य ने वस्तुविधान ।

प्रगतिवाद ने कविता के लिये जीवन का अपार क्षेत्र मुक्त किया, उसकी दृष्टि आकाश में ताकने के स्थान पर धरती की रंग बिरंगी शोभा, शक्ति और स्वर को निरखने लगी। आकाश में ताकनेवाले लोगों से कवि कहता है :

ताक रहे हो गगन ? मृत्यु नीलिमा गगन ।

निस्पंद मून्य, निर्जन, नि स्वन

वेसो भू को, स्वर्गिक भू को ।

मानव-पुण्य-प्रसू को ।

पंतजी ने 'ग्राम्या' में गाँव की गरीबी, रीतिरिवाज, नृत्यगान, सुषमा और दुर्भाग्य

सभी का चित्र खींचा है। 'युगांत', 'युगबाणी' और 'ग्राम्या' पंतजी की तीन काव्य-पुस्तकें हैं जिनमें कवि का प्रगतिवादी स्वर ध्वनित हुआ है। किंतु कवि की प्रगति-शील कविताओं की सीमाएँ भी बहुत स्पष्ट हैं। पंतजी ने प्रगतिवाद को समझा और उसे भरसक रूप देने का प्रयत्न किया किंतु वे उच्चकोटि के प्रगतिवादी कवि न बन सके। उनकी प्रगतिवादी कविताओं की दो कोटियाँ हैं। एक में उन्होंने मार्क्सवादी सिद्धांतों को पचबद्ध सा किया है, दूसरे में जनजीवन के चित्र दिए हैं। यह स्पष्ट है कि किसी सिद्धांत को पचबद्ध कर देने से कविता नहीं बनती। दूसरी कोटि की कविताओं में जीवन और जगत् का चित्र देने का प्रयत्न है। प्रयत्न इसलिये कह रहा हूँ कि जनजीवन के साथ सादात्म्य न होने से कवि ने जीवन के सत्यों को दूर से या सिद्धांत की दृष्टि से घनासक्त भाव से देखा है। इसलिये कवि के चित्रों में गहरी संवेदना और मार्मिक छवियों का अभाव है, उनमें बौद्धिक संवेदना अवश्य है, अनुभूतिजन्य बर्द नहीं है। भाषा अपेक्षाकृत सरल अवश्य हुई है किंतु शैली और छंद पुराने ही रहे।

छायावादी कवियों में पंत के अतिरिक्त निरालाजी ने इस दिशा में स्तुत्य प्रयास किये। निरालाजी ने पंतजी की तरह न तो मार्क्सवादी दृष्टि का व्याख्यान किया और न बहुत विस्तार से सामान्य जनता का चित्र ही खींचा। उन्होंने व्यंग्यात्मक स्वर में कुकुरमुत्ता, सजोहरा, गर्म पकौड़ी, मेंहगू महंगा ही रहा, छिप्टी साहब भाए, आदि कविताएँ लिखी। इन कविताओं में कहीं कहीं छोटे व्यक्तिक का दर्शन लक्षित होता है, कहीं कहीं सामान्य जनता के प्रति हलकी हलकी कसबा दिखाई पड़ती है। इन व्यंग्यात्मक कविताओं के अतिरिक्त अष्टिमा, नए पत्ते में कुछ ऐसे चित्र लिखे पड़ते हैं जिनमें साधारण जनता का जीवन और उनकी परिस्थितियाँ अंकित हैं। ये चित्र पंतजी के चित्रों की अपेक्षा अधिक यथार्थ और मर्मस्पर्शी हैं। निरालाजी की संवेदना शुरू ही से कुछ ऐसी व्यापक और दृष्टि प्रसारगामी रही है कि वैयक्तिक अनुभूतियों से भरी मर्मस्पर्शी छायावादी कविताएँ लिखने के अतिरिक्त उन्होंने सहज ही समाज के कुछ दोनहीन पीड़ित प्राणियों को काव्य का विषय बना लिया। वह भ्राता, वह तोड़ती पत्थर, विधवा आदि कविताएँ इस बात के प्रमाण हैं। निरालाजी की प्रगति-शील कही जानेवाली कविताओं की भाषाशैली और छंदविधान अधिक सहज और व्यावहारिक हैं।

यह प्रगतिशील आंदोलन की शुरुआत थी। धीरे धीरे प्रगतिशील साहित्य का स्वर्ण निखरता गया और उसका क्षेत्र विस्तृत होता गया। प्रचारवादी साहित्य (जिसमें मार्क्सवादी सिद्धांतों, रूस, लाल सेना और जनजीवन के प्रति अनुभवहीन भुकाव, विद्रोह आदि का नारा बुलंद किया जा रहा था और जिनके कारण प्रगतिवाद पर विदेशीयन का प्रभाव भी देखा जाता है) के बावजूद प्रगतिवादी साहित्य ने अपने समाज और देश की जनता की चतुर्दिक् परिस्थितियों और मानसिक स्तरों को ग्रहण किया है। मूलतः उसका वर्णविषय अपना समाज ही है। प्रगतिवादी काव्य पंत,

निराला की कविताओं से फूटकर धीरे धीरे समाज के विविध पक्षों को अपनी धारा में समेटता गया। द्वितीय महायुद्ध के पश्चात् भारतीय समाज में अनेक प्रश्न और समस्याएँ उठीं। महायुद्ध के पश्चात् समाज में अनेक प्रकार की विशृंखलताएँ और विघटन उत्पन्न हुए। अकाल का दौर शुरू हुआ। चोरबाजारी, चूसखोरी का बोलबाला हुआ। विवशता और मुलमरी के कारण त्राहि त्राहि मच गई। राजनैतिक क्षेत्र में स्वदेशी आंदोलन चल रहा था। साम्राज्यवाद के विरुद्ध प्रजातांत्रिक स्वर उठ रहे थे। एशिया के सभी छोटे बड़े देश पश्चिमी उपनिवेशवाद का जुधा कंधे से उतार फेंकने के लिये आंदोलन कर रहे थे। रूसी साम्यवादी राज्यव्यवस्था पीड़ित और शोषित देशों की आँखों में भविष्य का सपना बन रही थी। विदेश में मुसोलिनी और हिटलर जैसे खूंखार लुटेरे पराजित होकर नई मानवता के मार्ग से उठ चुके थे। अपने देश में स्वदेशी आंदोलन के रूप में एक नई समस्या जोर पकड़ रही थी—वह भी हिंदू मुसलिम समस्या। अंग्रेजी सरकार वर्ग के नाम पर इन दोनों संघर्षों को लड़ा रही थी और देश के बँटवारे का प्रश्न उठ खड़ा हुआ था। प्रगतिवाद क्रमशः विकसित होकर इन अनेक सामाजिक, राजनैतिक, आर्थिक, राष्ट्रीय और अंतर्राष्ट्रीय परिस्थितियों से प्रभावित होकर उन्हें स्वर दे रहा था। वह पूर्णरूप से जनता का पक्ष लेकर मानवता के गीत गा रहा था, इन वास्तविकताओं को स्वर देने के लिये कवि आगे आए।

प्रगतिशील कवियों ने यह महसूस किया कि मानवता का संपूर्ण क्षेत्र प्रगतिशील कविता का विषय हो सकता है। प्रेम की उपेक्षा जीवन की उपेक्षा है। प्रेम के बिना जीवन कहाँ? मनुष्य अपनी मजबूरियों में भी प्रेम करता है। प्रगतिवादियों ने प्रेम की संवेदना को परिवार और समाज की अनेक बेबसियों के बीच उभारा, अर्थात् प्रेम अपने परिवेश और संदर्भ से जुड़कर उभरा इसलिये अधिक जीवंत मालूम पड़ा। नागार्जुन की प्रेमसंबंधी कविताएँ इस संदर्भ में देखी जा सकती हैं। आगे चलकर प्रगतिवादी कवि तीखी व्यक्तिगत संवेदनाओं (आवेश में जिनकी उसने पहले उपेक्षा की थी) को भी स्वर देने लगा किंतु व्यक्तिगत संवेदनाओं के क्षेत्र में उसमें और प्रयोगवादी में एक मुख्य अंतर लक्षित होता है। प्रगतिवाद की व्यक्तिवादी पीड़ा सामाजिक पीड़ा की प्रतीक होती है, उसका व्यक्तिगत उल्लास सामाजिक उल्लास का अंग होता है। वह तीव्र से तीव्र पीड़ा में भी जीवन के प्रति आस्था बनाए रखता है। प्रयोगवादी की व्यक्तिगत पीड़ा समाजविच्छिन्न होती है, उसके मूल में व्यक्ति की कुंठा है, समाज की कुंठा नहीं।

प्रगतिवाद ने प्रकृति के क्षेत्र में बिखरे असीम जीवनउत्साह को देखा। उसे प्रकृति का एकांत रूप नहीं जनसंकुल रूप पसंद आया। गाँव, खेत, खलिहान, विविध मौसम, नदीनाले, आसपास के परिचित पेड़पौधे प्रगतिवादी काव्य के उपकरण हुए। प्रगतिवादी कवि दूर किसी काल्पनिक वन्य छवि में नहीं भटकता, वह अपने गाँव या

मगर के बीच और आसपास फैले हुए, जाने पहचाने प्राकृतिक सौंदर्य और उसके माध्यम से सामाजिक जीवन के हर्ष विषाद को चित्रित करता है।

केदारनाथ आग्रवाल : ये प्रगतिवादी कवियों में प्रमुख है। इन्होंने उद्बोध-नात्मक कविताएँ भी काफी लिखी हैं किंतु उच्चकोटि की कविताओं की भी कमी इनके यहाँ नहीं है। इनकी आरंभिक कविताओं ('नौद के बादल' की कविताओं) पर छायावाद की रूसानियत का काफी प्रभाव है किंतु 'युग की गंगा' की कविताएँ मूलतः प्रगतिवादी हैं जिनमें मुख्यतः ऐसी कविताएँ हैं जो बिंबों के माध्यम से जीवन की विषमता को, आभिजात्य की विसंगति और जनसामान्य की गरीबी, संघर्ष और वेदना को उभारती हैं। जनजीवन से जुड़कर कवि आस्थावान् हो उठता है। केदार की कविताओं में मानव और प्रकृति के सौंदर्य का बड़ा सहज, वेगवान् और उन्मुक्त रूप मिलता है। केदार की कविताओं में क्रमशः प्रगतिवाद की आंतरिक शक्तियाँ उभरती गईं और दलीय भाव, स्थूलता तथा आक्रोश कम होता गया। उनकी दृष्टि की कविताओं को नई कविता में आसानी से संमिलित किया जा सकता है। 'माझी न बजाओ बंशी', 'बसंती हवा' आदि कविताएँ केदार की प्रगतिकालीन सहज सौंदर्यवादी कविताओं के रूप में देखी जा सकती हैं।

रामबिलास शर्मा : इनकी कविताओं का सौंदर्य है सादगी, वेग और सहजता। शर्मा जी में प्रचार और नारा की कमी नहीं, स्थूल व्यंग्यों की भी अधिकता है। किंतु जहाँ वे प्रतिवादिताओं से मुक्त होकर कवि के रूप में घोष रह जाते हैं वहाँ बहुत प्रभावित करते हैं। ये सामाजिक संवेदना को आत्मसात् करके बहुत सरल वेगवान् भाषा में उसे अभिव्यक्त करते हैं। इनकी भाषा जनभाषा की सारी भंगिमा, शक्ति और प्रवाह से संवलिता होती है।

जागार्जुन : इनकी कविताएँ मुख्यतः तीन तरह की हैं। कुछ कविताएँ गंभीर संवेदनात्मक और कलात्मक हैं जिनमें कवि ने मानवमन की रागात्मक और सौंदर्यमयी छवियों को अंकित किया है और साथ ही साथ मनुष्य की मानवीय संभावनाओं के प्रति आस्था व्यक्त की है। दूसरी कोटि की कविताएँ वे हैं जो सामाजिक कुसूरता, राजनैतिक अव्यवस्था और धार्मिक अंधविश्वास पर बड़िया चुभता हुआ व्यंग्य करती हैं। तीसरी कोटि की रचनाएँ उद्बोधनात्मक हैं, जो हलकी हैं। 'बादल को चिरते देखा है', 'पाषाणी', 'बंदना', 'रबींद्र के प्रति', 'सिद्धूर तिलकित भाल', 'तुम्हारी दंतुरित मुसकान' आदि कविताएँ इनकी उत्तम प्रगतिवादी कविताएँ हैं।

शिवमंगल सिंह सुमन : इनकी भी दो तरह की कविताएँ दिखाई पड़ती हैं। एक तो वे, जो गीत हैं या छोटी छोटी सुगठित कविताएँ हैं। दूसरी वे, जो अधिक लंबी लंबी और उपदेशात्मक हैं। उनके गीतों में प्रेम और प्रकृति की सफल व्यंजना है। उनकी लंबी कविताओं में जनजागरण का कोई न कोई ज्वलंत पक्ष वखित होता

है या उनमें सामाजिक प्रभाव के चित्रण के साथ क्रांति की गर्बना होती है। उनकी छोटी छोटी कविताएँ और गीत जहाँ कला और प्रभाव की दृष्टि से उत्तम दीखते हैं वहाँ बड़ी बड़ी कविताएँ अधिक स्थान घेरती हैं और उनका प्रभाव बिखर जाता है क्योंकि वे ध्वन्यात्मक और चिन्तात्मक न होकर इतिवृत्तात्मक होती हैं। 'एशिया जाम उठा है', 'जल रहे हैं दीप जलती है जवानी' जैसी लंबी कविताएँ उदाहरणार्थ देखी जा सकती हैं। सुमन की जनवादी आवाज उनके जनजीवन के अनुभव के प्रभाव में आवाज बनकर ही रह जाती है और सौंदर्यमूलक गीत और लघुचित्र उनके अनुभव से जुड़े होने के नाते प्रभावशाली हो जाते हैं।

त्रिलोचन : ये सशक्त कवि हैं। इनकी कविताओं में बड़ी सादगी है और हर कविता में घरती की सोंधी गंध मिलती है। कविताएँ आकार में छोटी और प्रभाव में तीव्र होती हैं। त्रिलोचन ने संघर्ष किया है इसलिये इनकी कविताओं में दैन्य, प्रभाव और संघर्षों का सही चित्र प्राप्त होता है तथा संघर्षजन्य झट्ट बिजयभाव तथा शक्ति से इनकी कविताएँ ओतप्रोत होती हैं। इन्होंने सदैव मनुष्य के रागात्मक पक्ष पर ध्यान रखा है। इनकी कविताओं में न व्यर्थ की भरती है और न सस्ता उद्बोधन। कहीं कहीं ये बौद्धिकता के आधिक्य या संवेदना की चीखता के कारण क्ली और बेगहीन अवश्य हो गई है।

मुक्तिबोध : ये अपने विरवासों और संवेदनाओं से जनवादी हैं। प्रगतिशील कविता के अंतर्गत इनकी कविताएँ आसानी से रखी जा सकती हैं किंतु कुल मिलाकर इन्हें नई कविता के अंतर्गत रखना और विवेचना करना समीचीन होगा।

अज्ञेय, भारतभूषण अग्रवाल, भवानीप्रसाद मिश्र, नरेश मेहता, शमशेर बहादुर सिंह, धर्मवीर भारती में भी प्रगतिवाद किसी न किसी रूप में है किंतु मूलतः इन्हें प्रगतिवाद के अंतर्गत नहीं रखा जा सकता।

प्रयोगवाद और नई कविता

प्रयोगवाद : प्रयोग तो प्रत्येक युग में होते आए हैं किंतु प्रयोगवाद नाम उन कविताओं के लिये रूढ़ हो गया जो कुछ नए बोधों, संवेदनाओं तथा उन्हें प्रेषित करने-वाले शिल्पगत चमत्कारों को लेकर शुरू शुरू में तारसप्तक के माध्यम से सन् ४३ में प्रकाशजगत् में आई और जो प्रगतिशील कविताओं के साथ विकसित होती गई तथा जिनका पर्यवसान नई कविता में हो गया।

प्रयोगवाद इन कविताओं के लिये परिहास में दिया गया नाम है। प्रथम समक में संकलित कविताओं के माध्यम से होनेवाले प्रयोगों की ओर संकेत किया गया था। इसी प्रयोग शब्द की पकड़कर आलोचकों ने व्याख्यात्मक लहजे में प्रयोगवाद नाम दे डाला। 'प्रयोगवाद' नाम आमक है क्योंकि इस नाम से यह भाव टपकता है

कि इन कवियों ने प्रयोग को साध्य मानकर एक नया वाद चला दिया। अज्ञेयजी ने दूसरे सप्तक की भूमिका में कविकर्म की व्याख्या करते हुए प्रयोग शब्द को स्पष्ट किया था। उनकी दृष्टि में 'प्रयोग अपने आप में इष्ट नहीं है, वह साधन है, दोहरा साधन है। एक तो वह उस सत्य को जानने का साधन है जिसे कवि प्रेषित करता है, दूसरे वह उस प्रेषण क्रिया को और उसके साधनों को जानने का साधन है।' फिर भी नाम चल पड़ा तो चल पड़ा।

अब प्रश्न यह उठता है कि वह इष्ट सत्य क्या है जिसके साधन के रूप में नए प्रयोग स्वीकारे गए हैं। 'तारसप्तक' और 'प्रतीक' पत्रिका को देखने से यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि इनमें संगृहीत या प्रकाशित कवियों के अनुभव के क्षेत्र, दृष्टिकोण और कव्य एक ही प्रकार के नहीं हैं : कुछ ऐसे हैं जो विचारों से समाजवादी हैं और संस्कारों से व्यक्तिवादी : जैसे शमशेरबहादुर सिंह, नरेश मेहता और नेमिचंद्र जीव। कुछ ऐसे हैं जो विचारों और क्रियाओं दोनों से समाजवादी हैं : जैसे रामविलास शर्मा, गजानन माधव 'मुक्तिबोध'; और कुछ ऐसे हैं जो प्रगतिशील कविता के द्वारा व्यक्त होते हुए जीवनमूल्यों और सामाजिक प्रश्नों को असत्य या सत्वाभास मानकर अपने व्यक्तिगत जीवन में तड़पनेवाली गहरी संवेदनाओं को ही रूपायित करना चाहते हैं। प्रायः ये सभी कवि मध्यवर्ग के हैं। जिन कवियों ने समाजवादी विश्वासों को अपने संस्कारों में ढालकर कविताएँ लिखी हैं वे वास्तव में जनवादी कवि हैं किंतु जो ऐसा नहीं कर सके हैं या करना चाहते हैं वे अपने व्यक्तिगत सुखों, दुःखों की संवेदनाओं को ही अपने काव्य का सत्य मानकर उन्हें नए नए माध्यमों द्वारा व्यक्त कर रहे हैं। भालोचकों ने प्रयोगवाद की चर्चा करते समय मूलतः इन्हीं कवियों को ध्यान में रखा है। यह ठीक भी है क्योंकि समाजवादी विश्वासोंवाले कवि प्रगतिशील कविता के क्षेत्र में आ ही जाते हैं।

अतः प्रयोगवादी कविता ह्रासोन्मुख मध्यमवर्गीय समाज के जीवन का चित्र है। प्रयोगवादी कवि ने जिस नए सत्य का शोध और प्रेषण करने के लिये माध्यम की नई नई लोख की घोषणा की थी, वह सत्य इसी मध्यवर्गीय समाज के व्यक्ति का सत्य था। प्रगतिशील कविता ने शोषित किसानों और मजदूरों के जीवनसर्त्यों को उद्घाटित किया; इनके जीवनव्यापारों के केंद्र में आर्थिक संकट को देखा। अर्थात् किसानों और मजदूरों के मूल में आर्थिक लाचारी है। यह सत्य है किंतु आर्थिक लाचारी को देखने का आग्रह अपनी अतिबाधिता में कहीं कहीं यांत्रिक हो गया और समूह का स्वर इस तरह ऊँचा किया गया कि किसान या मजदूर व्यक्ति न रहकर समूह की यांत्रिक इकाई बनकर रह गया। प्रगतिवाद की अभिव्यक्ति प्रणाली भी अत्यधिक व्यावहारिक और सीधी थी—कहीं कहीं बिल्कुल सपाट भी। इस आंदोलन में मध्यमवर्गीय समाज के जीवनप्रश्नों और व्यक्ति के मनोवैज्ञानिक सत्तों का अभिव्यंजन छूट गया या बड़े सपाट और गलत रूप से प्रस्तुत किया गया। इन मध्य-

वर्गीय व्यक्तिवादी कवियों ने यह भी अनुभव किया कि अनेक प्रगतिशील कवि संस्कारों से व्यक्तिवादी और मध्यवर्गीय होने के नाते जनवादी कविताएँ लिख नहीं पाते। जब लिखते हैं तो कविताएँ कविताएँ न रहकर समाजवादी सिद्धांतों का शुष्क रूपांतर या जनजीवन के प्रति कोरी सहानुभूति बनकर रह जाती हैं। शमशेर आदि कवि जहाँ भी जनवादी कविताएँ लिखते हैं वहाँ स्पष्ट प्रतीत होता है कि वे फर्ज भ्रष्टा करने के लिये लिख रहे हैं। नरेश मेहता की 'समय देवता' कविता अपनी सारी नवीन प्रतीक और उपमान रचना के बावजूद ऊपर ऊपर से गुजर जाती है। अतः प्रश्न यह उठाया गया कि क्यों न हम उसी अर्थार्थ को अभिव्यक्ति दे जिसे हम भोगते हैं, अनुभव करते हैं, अर्थात् जिसे हम आत्मसात् कर लेते हैं। व्यापक जीवन की बड़ी बड़ी सैद्धांतिक बातें, नैतिकता के बड़े बड़े फलसफे ज्ञानविज्ञान के क्षेत्र में भले ही उपादेय हों, कला के क्षेत्र में कलाकार के 'स्व' की धाँच में तपे बिना न तो खप सकते हैं और न उपादेय ही है। प्रश्न यह नहीं कि हमने कला में जीवन के कितने व्यापक भंश को समेटा है, प्रश्न यह है कि हमने लिए हुए भंश को कितना जिया है, कितना भोगा है, और कितनी ईमानदारी और सच्चाई के साथ व्यक्त किया है। प्रयोगवादी कवि इसी लिये व्यापक जनजीवन के भंजन के फेर में न पड़कर अपने लिए हुए जीवन के ही विभिन्न दलों को अंकित करना पसंद करते हैं। प्रगतिवादियों ने यह अवश्य कहा कि जनजीवन के संघर्षों को अभिव्यक्त करने के लिये कवियों को वह जीवन भोगना चाहिए अर्थात् खुलकर संघर्ष में भाग लेना चाहिए। तभी वे जनजीवन के संघर्षों को ईमानदारी से प्रस्तुत कर सकते हैं। मध्यवर्गीय कवियों को चाहिए कि वे अपने व्यक्तिवादी संस्कार क्रमशः सामाजिक संस्कारों की सीमा तक खींच ले जायें। यह बात सिद्धांत रूप से सही है किंतु इसे व्यावहारिक रूप दे पाना इतना आसान नहीं है। इसी लिये अनेक प्रगतिशील कवियों की जनवादी कविताओं में अनावश्यक स्कीति अधिक है अपेक्षित गहराई कम। इसके विपरीत प्रयोगवादी कविताओं में विस्तार कम है, गहराई अधिक। प्रयोगशील कविताओं की सीमित व्यक्तिगत अनुभूतियाँ अपने समस्त वेग और ईमानदारी से व्यक्त होने के नाते अधिक तीव्र और कलात्मक है। यह कह देना आवश्यक है कि प्रयोगवादी कविताओं में भी तकली और घटिया कोटि की कविताओं का अभाव नहीं है। फिर भी सामान्यतः उनमें कवि का आत्मभुक्त दर्द ईमानदारी से ध्वनित हुआ है। यह बात दूसरी है कि उनके व्यक्तिगत दुःखदर्द अपने ही में घुट घुटकर विकृत हो जाने के कारण बहुत दूर तक ताजगी का निर्वाह कर सकने में समर्थ नहीं हुए हैं।

मध्यवर्गीय कवियों ने व्यक्तिमन के सत्त्वों को ही उद्घाटित करने में नए सत्त्वों की प्रतीति और उनका संप्रेषण समझा। मध्यवर्ग आज ह्लासोन्मुख है। वह अपने चारों ओर के कठोर परिवेश के बबाव से टूट रहा है। उसकी आकांक्षाएँ विराट् हैं, सपने रंगीन हैं, संवेदनाएँ कोमल हैं। वह उच्चवर्गीय समाज की समकक्षता में अपने

को पाने का आकांक्षी है, परंतु उसकी कमजोर आर्थिक भूमि और रुढ़ मिथ्या आदर्श-वादिता उसकी राह रोककर खड़ी है। वह समाज में उच्च स्थान पाने के लिये अनेक ढोंग रचता है फिर भी उसे सम्मान नहीं मिलता। वह अपने चारों ओर खड़ी कठोर सामाजिक बंधनों और आर्थिक वैषम्य की अमेध दीवारों से टकराकर अपने में लौट आता है और अपने को समाज से कटा हुआ, हारा हुआ, खंडित और कुंठित समझने लगता है। पीड़ा के अनेक स्तरों से उलझी हुई संवेदनाओं को मन का गहरा यथार्थ मान बैठता है। वह मध्यवर्गीय व्यक्ति या कवि जनजीवन के सामूहिक जागरण से असंपृक्त रहने के कारण अपनी सीमाओं को तोड़ने का कोई सक्रिय प्रयास न करके स्व की गुफा में पीड़ा के मणि खोजता रहता है। इस प्रकार वह जनजीवन के प्रवाह से कटकर उसी के बीच 'नदी के द्वीप' की तरह अपनी इकाई में अवस्थित रहता है। प्रायः सभी प्रयोगवादी कवियों ने यह स्थिति देखी जा सकती है। यह पीड़ाबोध इन कवियों ने इतना गहरा और सजग है कि वे उसे दार्शनिक स्तर पर एक चिरंतन सत्य के रूप में प्रतिष्ठित करते हैं :

दुःख सबको भाँजता है

और

चाहे स्वयं सबको मुक्ति देना वह न जाने, किंतु

जिनको भाँजता है

उन्हें यह सोच देता है कि सबको मुक्त रखें ।

—'अज्ञेय'

ये कवि प्रगतिवादियों की तरह अपने व्यक्तित्व को सामूहिकता में विसर्जित नहीं करते, बल्कि उस धारा से स्पृष्ट होकर भी अपनी इयत्ता बनाए हुए हैं। इनका कहना है कि अपनी इयत्ता छोड़कर सामूहिकता की धारा में विलीन हो जानेवाला व्यक्ति स्वयं तो कुछ नहीं ही प्राप्त करेगा सामूहिकता की धारा को भी गंदा बनाएगा।

स्वप्नकल्पी प्रयोगवादी कवियों ने अपने परिवेश को अनुकूल बनाना चाहा है किंतु चाहने मात्र से क्या होता है ? उसके लिये तो सामाजिक प्रयास अपेक्षित है। अतः ये कवि अपने परिवेश से ब्राह्म होकर बार बार अनुभव करते हैं :

मेरी मुआएँ टूट गई हैं

क्योंकि मैंने उनकी परिधि में

मेघों को बाँध लेना चाहा था

—'अज्ञेय'

धीरे धीरे वे अपने को अत्यंत हीन समझने लगते हैं। उनका आरंभिक दंभ पदाक्रांत कुत्ते की तरह रिरियाने लगता है। उनकी हर भावना तिनके की तरह टूटने लगती है, उनके अंतर के सारे विश्वास भटे साबित होने लगते हैं।

प्रयोगवादी कवि यथार्थवादी हैं। वे भावुकता के स्थान पर ठोस बौद्धिकता को स्वीकार करते हैं। ये कवि मध्यवर्गीय व्यक्तिजीवन की समस्त जड़ता, कुंठा, घनास्था, पराजय, मानसिक संघर्ष के सत्य को बड़ी बौद्धिकता के साथ उद्घाटित करते हैं। छायावादी कवि भी व्यक्तिवादी थे किंतु उनका व्यक्तिवाद सुंदर भावनों, रंगीन कल्पनाओं और मनोहर भावुकता से रंजित था किंतु प्रयोगवादी अपने सत्य को उसकी मंगी शक्ति में ही पेश करना चाहते हैं, यथार्थवाद का आग्रह उन्हें इस दिशा में प्रेरित करता है।

यों तो मध्यवर्गीय व्यक्तिजीवन की पीड़ा के अनेक स्तर इन कविताओं में उभरे हैं किंतु विशेषतया दमित कामवासना का ही प्राधान्य लक्षित होता है। इनकी काम-संवेदना जितनी ही तीव्र है उतनी ही सामाजिक बंधनों की सीमाएँ कठोर। छायावादी कवियों या व्यक्तिवादों विचारकों द्वारा कल्पित स्वाधीनता के बावजूब नारी सामाजिक और आर्थिक दृष्टि से स्वाधीन नहीं हो सकी और पुरुषों के बीच मुक्त भाष से नहीं आ सकी। अतएव तीव्र संवेदनाओं वाले मध्यवर्गीय कवि की यौन वासना उभर उभरकर कुंठित होती गई और कुंठित होकर दर्द बनती गई। छायावादी कवियों ने कल्पनालोक में नारी के साथ साहचर्य स्थापितकर अपनी प्यास मिटा ली किंतु यथार्थप्राप्ति कवियों के लिये यह संभव नहीं था। उन्होंने कल्पना का रंगीन आवरण हटाकर दमित यौन वासनाओं के नग्न रूप को स्पष्ट कर दिया। फ्रायड का कामसिद्धांत इनके लिये प्रधान जीवनदर्शन बन गया। इन कवियों ने कहीं स्पष्ट रूप से, कहीं बारीक प्रतीकों और बिंबों के माध्यम से दमित कामवासनाओं और उलझी हुई संवेदनाओं को रूपायित किया। अज्ञेय, शमशेर, गिरिजाकुमार माथुर और भारती के नाम इस संदर्भ में लिये जा सकते हैं :

आह मेरा श्वास है उत्पन्न
धमनियों में उसड़ आई है लहू की बार
प्यार है अभिशाप्त
तुम कहाँ हो नारि ?
—‘अज्ञेय’

इन कीरोजी होठों पर बरबाद
मेरी जिबनी ।
तुम्हारे स्पर्श की बाइलघुली कबनार नरमाई ।
तुम्हारे बल की जाड़ भरी मबहोस गरमाई ।
तुम्हारी चितवनों में नरगिस्तों की पात शरमाई ।
किसी भी मोल पर मैं आज अपने को लुटा सकता ।

सिखाने को कहा मुझसे प्रलय के देवताओं ने ।
तुम्हें, आदिम गुनाहों का अजब सा अंशबन्धुणी स्वाद ।
मेरी ज़िबगी बरबाद ।

—भारती

मकई से लास गेहुँए तलए
मालिश से चिकने हूँ
सूखी भूरी झाड़ियों में व्यस्त
जलती फिरती पिछलियाँ
(मोटी डालें, जाँघों से न अड़ें ।)
सूरज को धाईना जंसे नदियाँ हैं—
इन नर्तना रानों की जमक
'उन' को खूब पसंद ..
...

या

—सुंवर

उठाओ

निज बस

झीर'....कस'....उभर ।

क्यारी

भरी गेंदा की

स्वर्णारक्त

क्यारी भरी गेंदा की ।

तन पर

झिली सारी

अति सुंवर उठाओ ।

— 'शमशेर'

प्रयोगवाद ने कविता के क्षेत्र में एक सीमित जीवन को व्यक्त करते हुए भी काव्य के मूल्यांकन को एक नई दिशा दी । उसने बृहत् या सामूहिक मानव के स्थान पर व्यक्ति मानव (जिसे कुछ लोगो ने लघु मानव भी कहा है) की महत्ता स्थापित की । कविता व्यक्ति के माध्यम से फूटती है । कवि यत्र न होकर अपने राग विराग से युक्त एक मानव होता है । उसके चित्त से फूटनेवाली कविता उसके निजी संस्कारों, बोधों और दृष्टि का स्पर्श करती हुई निकलती है अतः वह मशीन से पैदा होनेवाली कोई नपी तुली, एक टाइप में ढली हुई वस्तु नहीं होती बल्कि कवि के मानस की अनेकानेक जटिलताओं से स्वरूप ग्रहण करती हुई निःसृत होती है । वह एक जीवित

कला है। इसलिये कवि के निजीपन का तिरस्कार कर कविता का मूल्यांकन करना समीचीन नहीं। प्रयोगवादी कवियों ने अपने भोगे हुए दुःखों, दर्दों को व्यक्तकर अपने ही समान मध्यवर्ग के अन्य व्यक्तियों की संवेदनाओं को स्वर दिया।

प्रयोगवाद ने बड़ी बड़ी घटनाओं, बड़े बड़े संघर्षों, बड़े बड़े व्यक्तियों या समुदायों, बड़े बड़े जीवनप्रसंगों के विशाल फलक पर इतिवृत्तात्मक काव्य का निर्माण नहीं किया, उसने व्यक्ति के अंतःसंघर्षों, चर्खों की अनुभूतियों और सूक्ष्म से सूक्ष्म छोटी से छोटी संवेदनाओं और मन की विभिन्न स्थितियों को लेकर छोटी छोटी तीव्र कविताएँ लिखीं, 'फ्लैशेज' दिए। कला में मूल प्रश्न विषय की महत्ता या लघुता का नहीं है, उसे ईमानदारी के साथ जोकर व्यक्त करने का है। सुखदुःख की संवेदनाओं को उभारकर चुपके से सरक जानेवाले छोटे छोटे चर्ख, छोटी छोटी अनवेखी अनचाही घटनाएँ, छोटे छोटे प्रसंग बड़ी सच्चाई के साथ प्रयोगवादी कविता में अंकित होने शुरू हुए। लघु मानव को उसकी समस्त हीनता और महत्ता के संदर्भ में प्रस्तुत करके प्रयोगवादी कविता ने उसके प्रति सहानुभूतिमय दृष्टि से सोचने का एक नया रास्ता खोला। आदमी अपनी सारी कमजोरियों, हीनताओं, लघुताओं और महत्ताओं के बोध यथार्थ है। अतः यथार्थ मानव को सृष्टि के लिये उसके जटिल परिवेश को अंकित करना कलाकार का धर्म है।

नई कविता : 'नई कविता' भी हिंदी की पूर्ववर्ती कविताओं की भाँति अपने परिवेश की उपज है। इस परिवेश में पृष्ठभूमि के तौर पर काम करनेवाली पिछली कविताएँ और समसामयिक विश्वास, दृष्टियों और परिस्थितियाँ सभी संमिलित हैं। अक्सर यह कहा जाता है कि नई कविता प्रयोगवाद का ही नया नाम है। कुछ उत्साही लोग यह भी कह जाते हैं कि नई कविता पश्चात्य नई कविता को बौद्धिक नकल है। नकल की बात बहुत थोड़ी है। आज विश्व की बहुत सी समस्याएँ समान हो चली हैं। हम केवल भाव के स्तर पर ही नहीं चिंतन के स्तर पर भी उन समस्याओं को देखते भालते हैं। इस प्रकार हर देश और हर भाषा के नए साहित्य में चिंतन और अनुभूति के कुछ ऐसे तत्व उभर आते हैं जो समान या सामान्य होते हैं। परंतु इन समान और सामान्य तत्वों के अतिरिक्त इन साहित्यों में अपने परिवेश की जिंदगी अपने स्वयं के साथ मुखर हो उठती है। हिंदी की नई कविता भी इन दोनों सत्तों को समेटे गतिशील है।

नई कविता केवल प्रयोगवाद की उत्पत्ति या उसका नया नाम नहीं है। नई कविता के पूर्व प्रगतिवाद और प्रयोगवाद दोनों वादों की धाराएँ समानांतर बह रही थी। दोनों की अपनी अपनी शक्तियाँ, संभावनाएँ और अपनी अपनी कमजोरियाँ और सीमाएँ थीं। प्रगतिवाद छायावाद की सापेक्षता में बहुत व्यापक दृष्टिकोण से युक्त, सामाजिक अनुभूतिशील और वास्तविक जीवन का गायक काव्य सिद्ध हुआ किंतु वह भावबोध तथा वस्तुबोध के नए स्तरों को उभारने के बावजूद अनेक बार कलात्मक

ऊँचाई प्राप्त करनेमें असमर्थ रहा। उसने साहित्य को छायावाद के मोहक कुहरे से निकालकर जनजीवन के ठोस घरातल पर स्थापित करना चाहा किंतु उसने स्वयं जीवन की अनांत व्यापकता को छोड़कर कुछ सीमित जीवनक्षेत्रों को ही देखा। अनेक बार लोकजीवन की बाहरी वास्तविकताओं, संदेशों, उपदेशों की अभिव्यक्ति के मोह में तथा अपने शिल्प को सामान्य जनसुलभ बनाने के चक्कर में मध्यवर्गीय जीवन की आंतरिक वास्तविकताओं और शिल्प की कलात्मक छवियों को छोड़ बैठा।

प्रयोगवाद प्रगतिवाद से छूटे हुए सत्त्वों को लक्ष्य बनाकर चला। प्रयोगवाद का दार्शनिक विश्वास फ्रायड के अंतश्चेतनावेद और सार्त्र के अस्तित्ववाद पर आधारित है। अतः इस क्षेत्र के कवियों ने दमित वासना, असफल प्रेम और अकेलेपन की छटपटाहट को बाखी दी। इन कवियों ने अपने को पूरे समाज से काटकर अपनी अंतर्गुहा में घुटती कुंठा, निराशा, अनास्था और ग्रहण को कविता का रूप दिया। प्रयोगवाद की सीमाएँ शुरु से ही स्पष्ट थीं। उसका शिल्प नया था, बहुत अर्थों में कलात्मक किंतु जनभाषा और लोकशब्दों से दूर हट जाने के कारण उसमें जल्दी ही निर्जीवता और अनावट आने लगी। वह केवल व्यक्ति के कुछ अतःसत्त्वों से संबंध जोड़कर समाज के व्यापक प्रश्नों, संवेगों और विश्वासों से विच्छिन्न हो गया था। यह सहज था कि वह जनजीवन से अपनी जड़ें काट लेने के कारण सूख जाता।

नई कविता प्रगतिवाद और प्रयोगवाद दोनों की उपलब्धियों को अपने में समेटे हुए है। इसका प्रमाण यह है कि दोनों धाराओं के कवि भाज अपनी सीमाएँ तोड़ कर कला और जीवन के क्षेत्र में जो कुछ ग्राह्य है, उसे स्वीकार करने के लिये उत्सुक और सचेष्ट हैं। साथ ही भाज ऐतिहासिक विकास के क्रम में मनुष्य के बाहर भीतर जो कुछ नए सत्य उभरे हैं या जो इतिहास के संघर्ष में ज़िदा बच गए हैं उन्हें बाखी देने के लिये प्रातुर हैं। इस प्रकार नई कविता की सबसे बड़ी विशेषता है कथ्य की व्यापकता। वह कोई वाद नहीं है, वह व्यापक जीवनदृष्टि है। कथ्य कहाँ नहीं है? प्रयोगवाद और प्रगतिवाद ने कथ्यों को बाँट लिया था, किंतु नई कविता ने मानव को उसके समग्र परिवेश में सही रूप में अंकित करना चाहा है। नई कविता की दृष्टि मानवतावादी है किंतु यह मानवतावाद मिथ्या आदर्शों की परिकल्पनाओं पर आधारित नहीं है, बल्कि यथार्थ की तीखी चेतना, अपने परिवेश से जुड़े मनुष्य के बौद्धिक प्रयासों और उसकी संवेदना के उलझे हुए नाना स्तरों तक अनुभूति और चिंतन दोनों दिशाओं से पहुँचने की चेष्टाओं पर अवलंबित है। इसने छोटे बड़े का भेद नहीं रखा, छोटी बड़ी अनुभूतियों, व्यक्तित्वों, सत्त्वों, क्षणों, स्थितियों, घटनाओं और दृश्यों का अनावटी अंतर नहीं स्थापित किया। सबके भीतर से वास्तविक मानवीय स्तरों को उभारने की चेतना नई कविता में है। बड़े बड़े लौहपुरुष भी भीतर से कहीं न कहीं कमजोर हैं, कहीं न कहीं उनमें दर्द है, वह दर्द जो उन्हें अन्य मानवों से जोड़ता है।

प्रगतिवाद और प्रयोगवाद अपनी अपनी सीमाओं और पारस्परिक वाग्युद्धों के साथ आगे बढ़ रहे थे। आजादी मिली। आजादी प्राप्त होने पर सबके मन में जमा हुआ घना कुहरा एकाएक फट गया। लोगों ने अनेक स्वप्न कल्पित किए—यह होगा, वह होगा। स्वतंत्रताप्राप्ति के बाद अनेक आशावादी कविताएँ लिखी गईं, जिनमें भारतीय स्वाधीनता और भारत की महानता की स्तुति थी, अनेक प्रकार के सपनों की पूर्ति की भविष्यवाणी थी। कहना न होगा कि ये कविताएँ भावावेगशील और सामयिक महत्व की अधिक थी। किंतु यह आशा तो की ही जा रही थी कि स्वाधीनताप्राप्ति की इस नवीन पृष्ठभूमि पर स्वस्थ आशावादी साहित्य के निर्माण का वातावरण तैयार होगा। स्वाधीनता के पहले हम अपने हृदयों में जो बड़े बड़े सपने संजोए हुए थे वे अब पंख फैलाकर उन्मुक्त पंखों की तरह पवन में लहराएंगे। हम सुखी होंगे, हमारे अभावों, हमारी हीनताओं को ग्रंथियाँ टूटेंगी। किंतु आजादी मिलने के साथ ही साथ जो सांप्रदायिक उपद्रव लड़े हो गए वे शुभ लक्षण नहीं प्रतीत हुए। चारों ओर हिंदू मुसलमानों के बीच भयंकर मारपीट; विकट ईर्ष्याद्वेष का ऊहापोह छा गया। चारों ओर खिन्नता का वातावरण तैयार हो गया। इस घटना से उत्तेजित होकर भारत के हिंदू संप्रदायवादियों का दल और भी सक्रिय हो उठा जो मुसलमान संप्रदायवादियों का जवाब देने में कांग्रेस सरकार को निकम्मी करार देकर जनता को उभारने लगा। इस संप्रदायवाद की आग में महात्मा गांधी की आहुति होकर रही। महात्मा गांधी के इस बलिदान से पूरे भारत में अंधकार की एक पर्त और छा गई। महात्मा गांधी के निधन पर एक बार फिर सामयिक कविताओं की धूम मच गई।

इन घटनाओं के बावजूद भारत का जनमानस स्वाधीनताप्राप्ति से अनेक सुख सुविधाओं की आशा लगाए बैठा था। समय बीतता गया, प्रशासन की अनुभवहीनता, क्रांतिकारी दृष्टि के अभाव और स्वार्थन्यस्त प्रशासकों और नेताओं के बाहुल्य के कारण सरकार जनजीवन में व्याप्त निराशा, अभाव और तनाव को दूर नहीं कर सकी। कुछ दिनों तक इसने अपनी अल्पावस्था को कारण बतलाकर जनता को बहकाया और कभी अपने किए कराए पिछले और तथाकथित नए चमत्कारों को डंके की चोट घोषितकर बकवासों जनता का मुँह बंद करना चाहा। किंतु सच्चाई छिप नहीं सकी। जनता के सपने टूटने लगे। उसने अनुभव किया कि सरकार बदल गई है राज्यव्यवस्था और समाजव्यवस्था ज्यों की त्यों है। आदमी पराये के जुल्म को सह लेता है किंतु जब अपने लोग भी परायों की तरह व्यवहार करने लगते हैं तो नहीं सहता जाता। इसी लिये कांग्रेस सरकार के शासन के प्रति लोगों के मन में एक अमर्य-मिश्रित असंतोष पैदा होने लगा। स्वार्थन्यस्त अधिकारियों और सत्ताधारियों की बजह से पक्षपात का बोलबाला हो गया। घूसखोरी को पंख लग गए। यहाँतक कि न्याय-विभाग भी दूषित हो चला। बेकारी बढ़ गई, खेतहीन खेतहीन ही रहे। भरावकता इतनी बढ़ी कि लोगों की सुरक्षा खतरे में पड़ गई। गरीबी जहाँ थी वहाँ जड़ जमाए

बैठी रही। शिक्षा का अधिकार अब भी धनवानों को रहा। पिछड़े इलाकों में शिक्षा, स्वास्थ्य, यातायात की कोई व्यवस्था नहीं हुई। सामाजिक क्षेत्र में भी कोई सुधार नहीं हुआ। प्राचीन सामंती और पूँजीवादी रुढ़ियाँ अपने अपने अनुकूल स्थानों पर डेने फैलाए अड़े सेती रही। व्यक्ति को व्यक्तित्व के विकास के लिये मुक्त तो किया गया किंतु यह असहाय निधरा व्यक्ति केवल मुक्त आकाश के नीचे भटकने के लिये ही मुक्त किया गया या कि भटक भटककर अपने को दो कौड़ी के मूल्य पर बेचने के लिये। नए संवेदनशील हृदय को पग पग पर आज की रुढ़ियों और दकियानूसी विचारों से टकराना पड़ता है।

इन सारी अनास्थाप्रसू भूमिकाओं के साथ साथ आज का संवेदनशील हृदय मानवता को कुहरे से निकालकर उसे नए आलोक में स्नात देखना चाहता है। वह किसी अनागत के पदों की अस्पष्ट ध्वनि सुन रहा है, वह अपनी विवशताओं के बीच छटपटाता हुआ भी पराजय स्वीकार नहीं करता। भावी पीढ़ियों के लिये नया संसार निमित्त करता हुआ उसका श्रम, उसका संघर्ष उसे घोर निराशा और घट्ट अनास्था के गहन गर्त में गिरने नहीं देता। स्वाधीनता के बाद उभरनेवाली कविता (नई कविता) में न तो केवल व्यक्ति की अंतर्गुहा में सड़नेवाली ऐकांतिक कुंठा थी और न भावुकता पर आधारित बड़ी बड़ी विजयों को हस्तगत कर लेने की चोखण्टाएँ।

स्वाधीनताप्राप्ति के बाद प्रगतिवाद की समाप्ति की घोषणाएँ होने लगी थीं, दूसरी ओर प्रयोगवाद की निरी तांत्रिकता से लोग ऊबने लगे थे। अतः 'अब क्या लिखा जाय?' एक प्रश्न सामने था। 'यह क्या लिखा जाय?' का प्रश्न मानो उस काल के स्वाधीनता संग्राम के सेनानियों के 'अब क्या किया जाय?' का प्रतिबिम्ब था। स्वाधीनताप्राप्ति के बाद मानो सेनानी लोग अपनी अपनी मंजिल पर पड़ाव डाल कर बैठ गए और सत्ता की एक एक जागीर लेकर निश्चित मस्ती काटने के सिवा उनके पास कोई योजना ही नहीं थी। चौराहे पर भटकते हुए मुसाफिर की भाँति सभी लोग दिशाभ्रांत मालूम पड़ते थे। कांग्रेस सरकार की क्रमिक असफलता से जनता भी एक अजीब जलज्वर में चक्कर काट रही थी। निराशा और निकर्तव्यविमूढ़ता के कारण सर्वत्र एक गत्यवरोध लक्षित हो रहा था। हिंदी कविता में भी इसी समय गतिरोध की पुकार सुनाई पड़ने लगी। 'क्या लिखा जाय?' स्वराज्य तो मिल गया। अब हमें देश के मालिक हैं, अतः ऐसी स्थिति में क्या कहा जाय? क्या न कहा जाय? प्रगतिवाद ने स्वाधीनताप्राप्ति के पश्चात् घटित होनेवाली सांप्रदायिक घटनाओं, शरणाधियों की दयनीय स्थितियों पर साहित्य लिखा किंतु इन विषयों पर कोई कब तक और कितना लिखता? प्रयोगवाद की व्यक्तिगत कुंठाओं में कबतक रिरियाता? अतः गतिरोध उत्पन्न हो गया। वास्तव में यह गतिरोध थकान और हार का नहीं था। यह एक चण्डिक भटकाव था। कुहरे में चण्डभर रककर यात्री पथ की खोज करने लगे। यह कुहरा रात के प्रथम प्रहर का नहीं था, सुबह का था जो

सूर्य की किरणों के फूटते ही फट गया और दिशा दिशा को ढोड़ते रास्ते साफ हो गए ।

कवियों ने अपना कथ्य पा लिया । कथ्य कहाँ नहीं है ? वह तो समस्त मानव जीवन के सबाँग में दीप्त हुआ । प्रगतिवाद ने लक्षित किया कि कांग्रेस की असफलता से धीरे धीरे जनता में असंतोष फैल रहा है । विपन्नता आज भी लोगों को दबोचे हुए है, सत्ता में भ्रष्टाचार फैला हुआ है अतः प्रगतिवाद को जनता की ओर से फिर बोलने का मौका मिल गया । किंतु अब उसके दो ढल हो गए । एक वे लोग थे जो पुराने जोश-खरोश के साथ उसी तड़कती भड़कती शैली में चिल्लाते जा रहे थे । दूसरे वे थे जिनके दिलों में सामाजिक दुर्दशा, भ्रष्टाचार, शोषक परंपराओं के विरुद्ध भयंकर आग थी किंतु साहित्य मर्म के पारखी होने के कारण किसी भी कथ्य को साहित्य के रस में ढालकर कहने के पक्षपाती थे । इन प्रगतिशीलों ने जीवन को उसके समग्र रूप में देखने का प्रयास किया । मानवता के प्रति जहाँ भी भ्रष्टाचार है, चाहे देश में, चाहे विदेश में सबके विरुद्ध उनकी आवाज उठी और इन्होंने जीवनस्रवियों की चारों ओर से समेटा ।

प्रयोगवाद बदनाम हो चुका था । इनकी परंपरा में आनेवाले कवियों ने महसूस किया कि इस सामाजिक उथल पुथल के युग में जनजीवन और जनभाषा से कटकर अपने ग्रहम् की खोल में कब तक जिया जा सकता है, शिल्पगत मार्मिकता कितनी भी उच्चस्तरीय क्यों न हो ? अतः ये कवि धीरे धीरे जीवन की सहजता की ओर बढ़े । निराशा इनकी भी थी किंतु मध्यवर्गीय व्यक्ति के जीवन की असफलताओं से प्रसूत थी । अब इन्होंने धीरे धीरे अपनी निराशा को सामाजिक परिधि तक फैलाया । अतएव एक ऐसा घरातल आ गया जहाँ प्रयोगवादी शिल्प की ओर झुकनेवाले प्रगतिवादियों और सामाजिक संबंध की ओर झुकनेवाले प्रयोगवादियों में दूरी कम हो गई । उस सामान्य घरातल पर लिखी जानेवाली कविता नई कविता कहलाई ।

यहाँ नई कविता को प्रयोगवाद के साथ रखने का कारण यह है कि वह अपनी रचनाप्रक्रिया, शिल्प और वार्थवादी दृष्टि में प्रयोगवाद का ही विकास है अर्थात् वह जितनी समीप प्रयोगवाद के है, उतनी समीप प्रगतिवाद के नहीं । किन्हीं अर्थों में वह प्रयोगवाद का नूतन विकास मानी जा सकती है जिसे अन्य तत्वों के मिल जाने से एक नया स्वरूप प्राप्त हुआ । प्रयोगवाद नई कविता का प्रधान उल्लेख होते हुए भी उसका पर्याय नहीं है । यहाँ पहले हम नई कविता की उन विशेषताओं की ओर संकेत करेंगे जो प्रयोगवाद से विकसित हैं ।

प्रयोगवाद ने प्रगतिवादी कविता के विरुद्ध यह स्थापना की कि भोगी हुई अनुभूतियों को ही कविता में अभिव्यक्त किया जाए । प्रयोगवाद ने मुक्त अनुभव को

वाणी थी। प्रयोगवादी कवि मध्यवर्ग के वे व्यक्ति थे जो कुंठित थे, निराश थे और अत्यधिक संवेदनशील होने के कारण कुंठा और निराशा को और भी गहनता से अनुभव करते थे। इसी लिये प्रयोगवाद में कवि की जो संवेदना उभरी है वह बहुत निजी, प्रामाणिक और प्रभावशाली है। ये कवि चूँकि व्यक्ति की संवेदना को स्वर देने के पक्षपाती थे, इसलिये इनकी कविताएँ आकार में स्वभावतः छोटी होती थीं, कहीं कहीं छोटे छोटे फ्लैशों के रूप में थीं। इन्हें बड़े बड़े सिद्धांत या उपदेश नहीं भाड़ने होते थे, क्रांति बगावत के संकेतों को व्याख्यान नहीं देने होते थे, जनजीवन का विस्तृत चित्र नहीं प्रकट करना होता था; इन्हें तो बस एक मनःस्थिति की संवेदना को ध्वनित करना होता था इसलिये कविता का आकार लघु होना स्वाभाविक था। ये कवि जिस मध्यवर्गीय व्यक्ति को (अर्थात् अपने को) अपनी कविता में उभार रहे थे उसकी संवेदना खंडित थी। इसलिये इनकी कविताओं में खंडित या उलझी संवेदना को व्यक्त करने के लिये खंडित और संश्लिष्ट बिंबों की योजना की गई। क्रमागत छंद के माध्यम से इस प्रकार की खंडित और उलझी संवेदना को ध्वनित करने में कवि को कठिनाई प्रतीत हुई इसलिये उसने ऐसे छंदों का विधान किया जो खंडित लय के आधार पर चले या प्रचलित लय को भी छोड़कर बिंबों के संयोजन से निमित्त होनेवाली गति को आधार बनाकर चले—जिनकी पंक्तियाँ छोटी बड़ी हुई और कविता का छंद ऊपर ऊपर से गद्य की तरह ही दोखने लगा। प्रयोगवाद में बौद्धिकता और मनोविज्ञान का अत्यधिक दबाव लक्षित हुआ। यह बौद्धिकता संवेदना के साथ दर्शन या सूक्ति की तरह चिपकाई गई बौद्धिकता नहीं थी बरन् वह संवेदना के साथ लिपटी हुई बौद्धिकता थी। भाव के प्रबुद्ध व्यक्ति का व्यक्तित्व केवल संवेदना से निमित्त नहीं है उसकी बौद्धिकता उसकी संवेदना के साथ लिपटी हुई है। मनोविज्ञान आध आध और विचार की पृथक् पृथक् सत्ता स्वीकार ही नहीं करता। इस प्रकार प्रयोगवाद में उभरनेवाली जो संवेदना है वह अपने साथ लिपटी हुई प्रनाकुलता, जीवनबोध और आत्म-परीक्षण करनेवाली बुद्धिवादी दृष्टि लिए हुए चलती है। प्रयोगवादी कविता में जो संशय, अस्वीकार और अनास्था का स्वर दोखता है—वह कवि के बुद्धिवादी व्यक्तित्व का ही परिणाम है। प्रयोगवाद ने भ्रमंकार, प्रतीक और बिंब के क्षेत्र में भी नए प्रयोग किए।

नई कविता ने प्रयोगवाद की उपर्युक्त उपलब्धियों को स्वीकारा था तथा उपर्युक्त विशेषताएँ नई कविता की आधारशिलाएँ हैं। यह सच है कि नई कविता उपर्युक्त आधारभूत विशेषताओं पर अवलंबित होने के कारण प्रयोगवाद के अधिक समीप है इसलिये कुछ लोगों की यह चारखा कि प्रयोगवाद और नई कविता दोनों एक ही हैं कुछ हद तक सही है किंतु दोनों के अंतरों को देखते हुए इन्हें एक नहीं कहा जा सकता। प्रयोगवाद और नई कविता के इस साम्य के कारण ही बहुत से कवि प्रयोगवाद और नई कविता दोनों क्षेत्रों में परिगणित होते हैं। इन कवियों के बारे में स्पष्ट रूप से यह निर्णय करना कठिन है कि वे कितनी दूर तक

शुद्ध प्रयोगवादी हैं और कितनी दूर तक नई कविता के कवि हैं। दोनों धाराओं की सामान्य विशेषताएँ इनमें हैं और साथ ही साथ युगीन परिस्थितियों के साथ विकसित होनेवाली कविता के नए स्वर (नई कविता) की खेतना भी इनमें घाती गई है इसलिये इन्हें प्रयोगवाद और नई कविता दोनों के साथ संबद्ध करके एक साथ देखना चाहिए। स्वाधीनता के पश्चात् जो कवि उमरे हैं वे नई कविता के कवि हैं किंतु जैसा ऊपर कहा गया है कि नई कविता अपनी रचनाप्रक्रिया, शिल्प और यथार्थवादी दृष्टि में प्रयोगवाद से संपृक्त है इसलिये उसे सर्वथा प्रयोगवाद से काट पाना संभव नहीं है। अतः प्रयोगवाद और नई कविता के कवियों को एक साथ रखकर देखना अधिक सुविधाजनक होगा।

नई कविता के संबंध में चर्चा करते समय उसकी जिन विशेषताओं की विवेचना की गई वे ये हैं :

लघुमानवता और लघुमानवता : नई कविता की जीवन के प्रति गहरी आस्था है। जीवन के प्रति गहरी आस्था का अर्थ क्या है ? क्या सामान्य जीवन की भूलप्यास, दुःखदर्द, आशाकांक्षा को उपेक्षित कर एक कल्पनिक जीवन का प्रच्छेद ? सृष्टि के अनंत जीवित प्राणों के ऊपर कल्पनापुलक की महत्ता की प्रतिष्ठा ? जीवन के अनगिनत संवेदनशील क्षणों की लहरों से भा लगनेवाले किसी महत् और विशिष्ट घड़ी के मोती की प्रतीक्षा ? हृदय के भीतर अपनी वास्तविक भाँच में तपते मनुष्य के ऊपर एक देवता की निस्पंद और अविचल मुसकान की धबलता का आरोपण ? नहीं, जीवन के प्रति आस्था के ये कमकीले किंतु असत्य रूप हैं। जीवन के प्रति आस्था का अर्थ है जीवन के संपूर्ण उपभोग में अगाध विश्वास। जीवन के संपूर्ण उपभोग की सार्थकता वही समझ सकता है जो जीवन को इसके समस्त पापपुण्य, गुणदोष के सहित सत्य माने। आज की लघुवादी और लघुमानववादी दृष्टि जीवन के मूल्यों के प्रति नकारात्मक नहीं, स्वीकारात्मक दृष्टि है। जीवन पूरा पूरा क्या है ? क्या वह सचमुच एक संघटित इकाई है जिसमें यहाँ से वहाँ तक एक सराक या अशक्त प्रकार की खेतना श्रृंखलित रूप से व्याप्त रहती है ? मनोविज्ञान द्वारा उद्घाटित सत्यों ने यह प्रमाणित किया है कि हम क्षणों में जीते हैं। जो व्यक्ति इन क्षणों को जितनी ही सच्चाई से अनुभूत बनाकर जाएगा वह उतना ही संपूर्ण जीवन जाएगा। क्षणों को सत्य मान लेने का अर्थ है जीवन की एक एक अनुभूति को, एक एक व्यथा को, एक एक सुख को सत्य मानकर जीवन को सचन रूप से स्वीकारना।

लघुमानवत्व की जो बात नई कविता में उठाई गई उसे भी जीवन की पूर्णता के ही संदर्भ में देखना होगा। लघुमानव का अर्थ मेरी समझ में खुद मानव नहीं है जो पाप या धृष्ट या असुंदरता की मूर्ति हो। लघुमानव का अर्थ है वह सामान्य मनुष्य जो अपनी सारी संवेदना, भूलप्यास और मानसिक भाँच को लिए लिए उपेक्षित था। जब 'नई कविता' लघु या सामान्य की बात करती है तब वह किसी विशेष सिद्धांत

या वाद से प्रभावित होकर बात नहीं करती। यानी उसका लघुमानव किसी दर्शन, संप्रदाय या राजनीतिक दल की दृष्टि से दिखाई पड़नेवाला मानव नहीं है बल्कि सहज मानवीय संवेदना और आधुनिक मथार्थवादी दृष्टि से अपने सामान्य और विशिष्ट सभी रूपों में दिखाई पड़नेवाला जीवित मनुष्य है जो किसी भी वर्ग का नहीं है और उन सभी वर्गों का है जो जीवन के दर्दों के प्रति ईमानदार है, जो उधार नहीं, अपना जीवन जीते हैं।

अनुभव की प्रामाणिकता : प्रयोगवाद ने भुक्त अनुभव को ही कविता में अभिव्यक्त करने का स्वर सुनार किया था किंतु उसका अनुभव एक खास दायरे में सीमित रह गया था। वास्तव में अनुभव की प्रामाणिकता का संबंध भी ऊपर के ही तत्वों से है। अणुवाद और लघुमानवता के सत्य को स्वीकारनेवाला कवि अनिवार्य रूप से उसी अनुभव को देना चाहेंगे जिसे उसने बिना किसी फलसफे के, सिद्धांत के, भीकर प्राप्त किया है, अणुभोग से उभरनेवाला उसका निजी सुखदुःख प्रचलित महत्वादी दृष्टि से उपेक्षणीय हो सकता है, लघु हो सकता है, किंतु प्रामाणिक तो है ही। और उसका अपना यह प्रामाणिक अनुभव अन्य लोगों के अनुभवों से अंतरंग रूप से जुड़ा हुआ है, इसलिये उसका यह निहायत अपना सा बीखनेवाला अनुभव अपनी सच्चाई के कारण बड़े बड़े अननुभूत सत्यों से बड़ा होता है, प्रभावकारी होता है और सबको एक में जोड़नेवाला होता है। कवि का सर्वक व्यक्तित्व कोई यंत्र नहीं है। वह हर कच्चे माल को पहले अपने में आत्मसात् करता है फिर व्यक्त करता है। जितना वह ले पाता है उतना ही उसके काव्य के लिये सत्य है। इसलिये उसके व्यक्तित्व का संस्कार करनेवाली युगसत्यग्राही चेतना की आवश्यकता होती है। युगबोध से संस्कृत व्यक्तित्व अपने माध्यम से सबको देख लेता है क्योंकि मनुष्य अपने मूल दर्द में एक है और कवि का व्यक्ति दर्द की संवेदना का एक जागरूक भोक्ता। नई कविता के उपर्युक्त सत्यों को अधिक स्पष्ट करने के लिये भ्रंशों की कुछ पंक्तियाँ यहाँ देना चाहेंगे :

अच्छा

संज्ञित सत्य

सुघर नीरंघ मृषा से

अच्छा

पीड़ित प्यार

अकपित निर्ममता स

अच्छी कुंठा रहित इकाई

सचि उसे समाज से

अच्छा

अपना ठाट फकीरी
 भंगनी के सुख साज से
 अछछा सार्थक भौन
 व्यर्थ के अबल मधुर छंद से
 अछछा
 निर्धन बानी का उघड़ा उर्वर दुख
 बनी तुम के बंजर घुर्घा घुटे आनंद से
 अछछे
 अनुभव की भट्टी में तपे हुए कण, बी कण
 अंतर्दृष्टि के
 भूटे नुस्खे, बाद, कड़ि, उपलब्धि परायी के प्रकाश से
 रूप शिव रूप सत्य की सृष्टि के

—भरी ओ कछुआ प्रभामय

ज्यों की अनुभूति के घरे इतिहास क्या है ? यह प्रश्न कनुप्रिया की राधा के समान नई कविता की समस्त मनीषा के भीतर उग रहा है :

मान लो कि मेरी तन्मयता के गहरे अल
 रंगे हुए अर्थहीन आकर्षक शब्द थे
 तो सार्थक फिर क्या है कनु ?

अनुभूतिशून्य, व्यापारिक इतिहास असत्य है, निरर्थक है। इसलिये नई कविता अनुभूतिपूर्ण गहरे जल, प्रसंग, व्यापार या किसी भी सत्य को उसकी आंतरिक मार्मिकता के साथ पकड़ लेना चाहती है। इस प्रकार जीवन के सामान्य से सामान्य देखनेवाले प्रसंग और व्यापार नई कविता में अर्थ पा जाते हैं :

आओ इस भील को अमर कर दें
 छूकर नहीं
 किनारे बैठ कर भी नहीं
 एक संग भाँक इस वर्षण में
 अपने को वे हैं हम
 इस जल को
 जो समय है

—नरेश मेहता (बनपौली सुनो)

नई कविता में ज्यों की अनुभूतियों को लेकर बहुत सी अर्मस्पर्शी कविताएँ लिखी गई हैं। ये कविताएँ कुछ ज्यों, लघु प्रसंगों, लघु दूरियों का चित्रण नहीं

करती; बल्कि कुछ संगत और असंगत बिंदों के माध्यम से ज्यों की परिधि में उपनये जीवन की संश्लिष्टता को मूर्तिमान कर देती हैं। वे कविताएँ आकार में छोटी होती हैं किंतु अनुभव की प्रामाणिकता के कारण प्रभाव में बहुत ही तीव्र होती हैं।

अपना ही परिवेश : जीवन को जीवन की दृष्टि से देखनेवाली कविता के सामने अनेक प्रश्न भाते हैं। मुख्य प्रश्न है—जीवन किसका ? कुछ आलोचकों ने यह आरोप लगाया है कि नई कविता में चित्रित जीवनबोध या सत्य विदेशी दर्शन और कविता से उधार लिया गया है यानी टी० एस० इलियट, डी० एच० सारेंस, एजरा पाउंड, वाइल्यर, धरागों आदि पश्चिमी कवियों की कविताओं में प्रतिबिंबित होनेवाली पश्चिमी जीवन में व्याप्त युद्धों की पीड़ा, अनास्था, बिसर्राव, अराजकता और मृत्युहीनता की छाया नई कविता में है। अपवादरूप में यह आरोप सत्य है किंतु नई कविता की मूलधारा इस आरोप की सीमाओं में नहीं भाती। कहा जा चुका है कि नई कविता जीवन को अनुभूति के ज्यों में पकड़ने की पञ्चपाती है। अनुभूति प्राप्त करनेवाला सच्चा अपने परिवेश की उपज होता है। अतः नई कविता अपने परिवेश के जीवनसत्त्वों को खोड़कर जड़ी कहाँ रह सकती है। परिवेश से संबद्ध होने के नाते ही नई कविता में जीवनानुभूति के विविध स्वर दीखते हैं; किसी का परिवेश शहर है किसी का गाँव। अतः भिन्न भिन्न कवियों के परिवेशगत बोध में भिन्नता लक्षित होती है।

‘नई कविता में निराशा, व्यक्तिगुंठा, मरणाशयिता अधिक है और वह पश्चिम की नकल है।’ इस प्रकार के आरोपों पर विचार करने के लिये अपने आधुनिक जीवन-परिवेश को देखना जरूरी है। पहली बात तो यह है कि नई कविता में निराशा और मरणाशयिता के साथ साथ जिजीविषा और आस्था भी है, दूसरे यह कि निराशा और मरणाशयिता की उत्पत्ति अपने ही समाज के विषम परिवेश से हुई है। आस्था और जिजीविषा को हम झंड़े की तरह सँभल नहीं चल सकते यदि वह हमारे भीतर अनुभूत नहीं हो रही है। आज के समाज की स्थिति ऐसी ही है कि हर संवेदनशील, ईमानदार व्यक्ति आहत होता होता आस्था के प्रति अपने समस्त आग्रह को छोड़ बैठता है। झूठी, अनुभवहीन आस्था, विश्वास और मूल्य रचना और जीवन दोनों स्तरों पर निकम्मे होते हैं और ईमानदारी तथा अनुभव से प्राप्त व्यथा, निराशा, और प्रचलित बोधे मूल्यों तथा आदर्शों की अस्वीकृति भी रचनात्मक होती है। किंतु जैसे आस्था को भोड़ने का फैशन होता है उसी प्रकार अनास्था और अस्वीकृति को भी भोड़ने का फैशन होता है। नई कविता में इस फैशन का अभाव नहीं है। नई कविता में अनावश्यक रूप से जुगुप्सा, नंगापन, मृत्युबोध, अकेलापन, दर्द और यातना को भोड़कर चलने-बाले कवियों या कविताओं की एक अच्छी खासी संख्या है।

मूल्यों की परीक्षा : मूल्यों के प्रश्न बहुत उलझे होते हैं। नई कविता ने किसी मूल्य को फारमूले के रूप में स्वीकार नहीं किया। मूल्य अनुष्य के अंतर्द्वि,

संकल्प विकल्प, लघुता महता के मिले जुले संबंधों में ही स्थित सकते हैं। एक सत्य होता है व्यक्ति का, एक होता है समाज का। कभी कभी दोनों समान और कभी कभी विषम होते हैं। मानवमूल्यों के प्रति भास्वावान् व्यक्ति अपने व्यक्तिगत विकल्प को सामाजिक संकल्प के सामने विसर्जित कर देता है। संका युद्ध करने के पहले युद्ध के विषय में राम के मन में संशय की राशि उमड़ घुमड़ रही है। वे व्यक्तिगत रूप से युद्ध के विरुद्ध हैं किंतु युद्ध सामाजिक हित में एक अनिवार्यता है। समाज का निर्धाय युद्ध के पक्ष में होता है। उसे राम स्वीकार करते हैं :

मैंने अपने को सौंप दिया
 प्यारों को
 बिबसा भरती सा सौंप दिया
 अपने को सौंप दिया
 अब मैं निर्धाय हूँ सब का
 अपना नहीं

—नरेश मेहता (संशय की एक रात)

नई कविता ने धर्म, दर्शन, नीति, आचार सभी प्रकार के मूल्यों को चुनौती दी है यदि वे जीवन की लचीली अनुभूति, चिंतन और गति के रास्ते में आते हैं और ऊपर से ओढ़े गए हैं। इन मान्य मूल्यों की विघातक घसंघतियों को अनाकृत करना, उन्हें अस्वीकार करना सर्जनात्मकता से असंबद्ध नहीं है, बरन् सर्जन की आकुलता ही है। कुंवर नारायण के 'आत्मजयी' का नविकेता बाप द्वारा सौंपे हुए मूल्यों को अस्वीकारता हुआ यातनाएं सहता है और उन यातनाओं में से ही उसे सही जीवनदृष्टि और शक्ति प्राप्त होती है। नई कविता ने पीड़ा, यातना या शून्य को एक वस्तुस्थिति न मानकर उसे जीवन की रचनात्मकता से जोड़ा है। भास्वा अनास्था, पीड़ा और उल्लास ये सभी तत्व हमारे सामाजिक राष्ट्रीय जीवन में व्याप्त हैं किंतु मानवतावादी कवियों के लिये पीड़ा एक सर्जनात्मक शक्ति है। इन कविताओं की पीड़ा हमारे आज के जीवन के सुनेपन का अहसास कराती है, साथ ही धर्म से फूटी हुई ज्योति को भी देखती है :

एक शून्य है
 मेरे हृदय के बीच
 जो मुझे मुझ तक पहुँचाता है

—कुंवरनारायण

कुछ सबको मारता है
 और
 बाहेँ स्वयं सबको

मुक्ति देना वह न जाने
किंतु जिनको मानता है
उन्हें यह सीख देता है कि
सबको मुक्त रखें ।

—अज्ञेय

लोकसंपृक्ति : लोकसंपृक्ति नई कविता की एक खास विशेषता है। लोक-जीवन के प्रति उसकी उन्मुखता को प्रगतिवाद का प्रभाव कहा जा सकता है। किंतु प्रगतिवाद में एक धांदोलन का स्वर था, सहजता नहीं थी और उसने अपने विशिष्ट दृष्टिकोण के कारण लोकजीवन का एक विशेष अर्थ लगा लिया था किर भी उसने साहित्य को लोकजीवन की ओर मोड़ा। नई कविता ने लोकजीवन की अनुभूति, सौंदर्यबोध, प्रकृति और उसके प्रश्नों को एक सहज और उदार मानवीय भूमि पर ग्रहण किया। साथ ही साथ लोकजीवन के बिंबों, प्रतीकों, शब्दों, उपमानों आदि को लोकजीवन के बीच से चुनकर अपने को अत्यधिक संवेदनपूर्ण और सजीव बनाया। नई कविता के वे कवि जो प्रगतिवाद से संबद्ध रह चुके थे या जिनकी संवेदनाएँ गाँव या सामान्य जनजीवन के बीच विकसित हुईं या जिनकी संवेदनाएँ अधिक विविध एवं समृद्ध हैं, इस क्षेत्र में विशेष रूप से उल्लेख्य हैं। अज्ञेय, केदारनाथ अग्रवाल, भारत-भूषण अग्रवाल, मुक्तिबोध, सर्वेश्वरदयाल सक्सेना, विजयदेव नारायण साही आदि की अनेक कविताएँ देखी जा सकती हैं।

बिंब : नई कविता जीवन का इतिवृत्त वही पेश करती, वह जीवन को जटिल अनुभूतियों, प्रतीतियों और प्रश्नों को ध्वनित करती है। नई कविता कविता के बाहरी आयोजनों को बहान नहीं करती, वह अपनी बिंबात्मकता, अंतर्लय, नव प्रतीक-योजना, नए विशेषणों और उपमानों के प्रयोग के कारण कविता के शिल्प की मान्य धारणाओं से काफी भलग दीखती है। बानी वह बाह्य चमत्कारों से मुक्त होकर कविता के लिये जो मूलभूत छाँव होती है उसी को संयोजित करना चाहती है, बिंब कविता की मूल छाँव है, इसलिये आज की कविता बिंबबहुला हो गई है। कच्ची अनुकृतियाँ करनेवाले, पुस्तकों तथा सिद्धांतों से प्रेरणा लेनेवाले कवियों के अपवादों को छोड़कर शेष कांब इन बिंबों को जीवन के बीच से चुनते हैं। भाषा भी मुक्त भाव से ऐसे शब्दों को लेती है जो अभिजात नहीं हैं किंतु सशक्त हैं, अपने बीच मिट्टी की गंध संजोए हुए हैं। कहने का अभिप्राय यह है कि नई कविता जीवन के नए संदर्भों में उभरनेवाली अनुभूतियों, सौंदर्यप्रतीतियों और चिंतनआध्यामों से संपृक्त बिंब ग्रहण करती है। शहरी कवि के बिंब विशेषतया नागरिक जीवन के और ग्रामीण जीवनसंस्कारों से युक्त कवि के बिंब विशेषतया गाँव के होते हैं। व्यक्तिगत और सामाजिक दोनों प्रकार के बिंब नई कविता में हैं।

अश्लेष : मग्नदूत और बिता की छायावादी कविताओं से अपनी काव्ययात्रा प्रारंभ करनेवाले अश्लेष प्रयोगवाद और नई कविता के विशिष्ट कवि हैं। इस धारा के कवियों में अश्लेष का स्वर सबसे अधिक वैविध्यपूर्ण है—उनका स्वर ग्रह से लेकर समाज तक, प्रेम से लेकर दर्शन तक आदिम मंत्र से लेकर विज्ञान की चेतना तक, मंत्रसम्भ्यता से लेकर लोकपरिवेश तक, यातनाबोध से लेकर विद्रोह की ललकार तक, प्रकृतिसौंदर्य से लेकर मानवसौंदर्य तक फैला हुआ है। यह बात और है कि इस व्याप्ति में सर्वत्र संवेदनशीलता या अनुभूति साथ नहीं देती, कहीं कहीं कोरी बौद्धिकता या शुष्क बोध उभर आता है।

‘तार सप्तक’ की कविताओं के साथ अश्लेष की नई काव्ययात्रा प्रारंभ होती है जो बाद में इत्यलम् में संगृहीत हुई है। अश्लेष में संवेदना के साथ एक सजग बौद्धिकता है। यह बौद्धिकता उनकी संवेदना को नियंत्रित तो करती ही है साथ ही साथ कभी नवीन सूक्तियों के रूप में (‘जैसे दुःख सबको मँजता है’ या ‘अच्छा खंडित सत्य सुघर नीरंघ्र मृषा से’ आदि कविताओं में), कभी व्यंग्य के रूप में (जैसे सप), कभी युगचिंतन और बोध के विबिधान के रूप में भी व्यक्त होती है जो संवेदना या अनुभूति से अंतरंग भाव से जुड़ी न होने के कारण विवरणा के बावजूद बहुत दूर तक प्रभावहीन हो जाती है। अश्लेष की कविताओं में जो स्वरवैविध्य दिखाई पड़ता है उसका कारण बहुत कुछ उनकी बौद्धिकता है। यही बौद्धिकता अश्लेष में लक्षित होने-वाली कामभावना को रूमाणी होने से बचा लेती है, उसे बहुत संयत और सांकेतिक ढंग से व्यक्त होने देती है जब कि माधुर, भारती आदि में वह कामभावना स्पंदित होकर फूटती है। अश्लेष की कामभावना कुंठा और ग्रंथ बनकर अवचेतन के स्तर पर स्थित रहती है इसलिये उसमें बहुत जटिलता तथा सूक्ष्मता लक्षित होती है। कवि इसे सीधे सीधे न व्यक्त कर प्रकृतिपरिवेश में प्रस्तुत करता है, प्रकृति के समानांतर बिंबों से इसे सांकेतिक अभिव्यक्ति देता है। ‘सावन मेघ’, ‘जैसे मुझे स्वीकार हो’, ‘चेहरा उदास’, ‘बरण पर घर चरण’ आदि कविताएँ इस संदर्भ में देखी जा सकती हैं।

संवेदना और बौद्धिकता की यह सहयात्रा जहाँ रूमाणी परंपरा को तोड़कर नए सौंदर्यबोध से संपन्न स्वस्थ काव्य की सृष्टि करती है, वही बौद्धिकता का अतिरेक शुष्क, दुर्बल और नव रहस्यवादी कविता को जन्म देता है। लगता है कि कवि व्यर्थ में ही छोटी सी संवेदना को व्यूह में घेर रहा है या कोई बात कहने के लिये बौद्धिक प्रतीकों और बिंबों का अंधार खड़ा कर रहा है। इस प्रकार का कविताओं का नंगापन शुरू में तो उतना नहीं सुलता क्योंकि जीवन में कुछ न कुछ संवेग और ताजगी होती है किंतु बाद में ‘मैं वहाँ हूँ’ और ‘असाध्य बीणा’ जैसी कविताओं में उभरकर सामने आ जाता है और कविता अपनी सारी दार्शनिक गरिष्ठता के बावजूद प्रभावहीन कृति बनकर रह जाती है तथा एक बौद्धिक रहस्यवाद की सृष्टि कर देती है।

कवि बहुत कुछ कहना चाहता है, वह अपने को समाज के अनेक सत्यों से जोड़ना चाहता है, किंतु उसका ग्रहम् बहुत बलवान है और वह अपनी सत्ता का लोप कहीं नहीं करना चाहता। कवि के ग्रहम् का भोग बहुत सीमित है इसलिये वह जिसना कुछ अपने ग्रहम् के भोग को केंद्र में रख कर कहता है उतना प्रामाणिक होता है और प्रभाव पैदा करता है। किंतु उस केंद्र से हट जाने पर वह जो कुछ देता है वह विराट् अले हो, वैविध्यपूर्ण अले हो, विश्वसनीय नहीं लगता। किंतु कवि है जो अपने ग्रहम् को उत्कट अद्वितीयता और परिवेशजीवन के साथ तादात्म्य, दोनों बनाए रखना चाहता है। इसी लिये वह अविश्वसनीय ढंग से संसार में सर्वत्र काम करने-वालों की व्यथा का समभागी बनने की सोचला करता है (देखिये 'मैं बहूँ हूँ')।

अज्ञेय की छोटी छोटी कविताएँ सौंदर्य और प्रभाव की दृष्टि से बहुत ही विशिष्ट और सूक्ष्म हैं, वे चाहे व्यंग्य करती हों, चाहे कोई सौंदर्य या अनुभव जगाती हों, चाहे रूप की अभिव्यक्ति करती हों। अज्ञेय ने (बौद्धिक स्तर पर ही सही) आधुनिक बोध के अनेक आयामों को उद्घाटित किया है। सौंदर्य, नैतिकता, मृत्यु, अनुभव के संक्रांत रूप को पहचाना है तथा स्वर दिया है। आधुनिक नागरिक जीवन की नियति को भोगा और उभारा है। अज्ञेय की छंदरचना और बिबरचना में बड़ा वैविध्य, ताजगी और सूक्ष्मता है। कवि ने परंपरित उपमानों और प्रतीकों को न केवल तोड़ा है बल्कि उन्हें बौद्धिक आसंग दिया है। किंतु कवि के अभिव्यक्ति पक्ष का जो सबसे बड़ा बोध है वह है बड़ी बड़ी विशेषणमालाओं का प्रयोग। 'यह दीप अकेला' इसका सबसे भद्दा उदाहरण है। बिबरचना के साथ विशेषणबाहुल्य भेल नहीं खाता। अतिशय विशेषण अभिव्यक्ति शक्ति की असमर्थता के द्योतक हैं।

गिरिजाकुमार माथुर : माथुर साहब में प्रयोग और संवेदना का बहुत सुंदर सामंजस्य है अर्थात् प्रयोग कहीं भी बौद्धिक अंगिमा या फैशन के बशीभूत होकर नहीं आया है, वह इनकी अनुभूतियों और संवेदनाओं के सूक्ष्म कोखों, रंगों और प्रभावों को व्यक्त करने की आकुलता से जुड़ा हुआ है। कवि ने छंद, भाषा और बिबविधान सभी में प्रयोग किए हैं। छंद तो प्रायः सर्वत्र सम्युक्त है, नवीनता इसमें है कि कवि ने कहीं कहीं सर्वथा को तोड़कर नया छंदरूप दिया है। इस प्रयोग के साथ एकरसता भी दर्शनीय है अर्थात् तारससक में संगृहीत अधिकांश कविताओं का छंद एक ही है। भाषा में अभिव्यक्ति के नए नए कोख उभरे हैं और बिबविधान में कवि ने नए नए सूक्ष्म बोधों और प्रभावों को बहुत प्रभावशाली ढंग से रूपान्वित किया है।

प्रस्तुत अवधि में माथुर के काव्य के दो स्वरूप हैं—मंजीर और तारससक में उनकी व्यक्तिगत अनुभूतियाँ हैं किंतु नारा और निर्माण में (बाद में पृथ्वीकल्प में) सामाजिक जीवन की अनुभूतियाँ और अर्थ उभरते गए हैं। तारससक में जीवन-मार्थ के नये आयाम उद्घाटित नहीं किए गए हैं वे अपने परिवेश के जीवनसत्त्वों से

भी जुड़े नहीं प्रतीत होते, उनकी संवेदना अत्यंत रूमानी प्रतीत होती है। प्रकृति की रंगमयता, उसकी उदासी, सौंदर्यव्याप्त, प्रेमप्रसङ्गों की स्मृतियों का देश, सुंदर वातावरण में साधीबिहीन अकेलेपन का बोध आदि इनके अनुभव और संवेदना के अंग हैं। इनके रचनालोक में विभिन्न रूप रंगों में, ध्वनियों, गंधों और स्पर्शों में, इन्हीं के दर्शन होते हैं। वह चाहे 'भाव है केसर रंग रंगे बन' हो चाहे 'रेडियम की छाया' हो, चाहे 'स्वार की धोपहरी' हो, चाहे 'मोगा दिन' हो, सर्वत्र इस स्वर की प्रधानता है। इन सीमित जीवनअनुभवों को लेकर भी भीमाधुर एक विशिष्ट कवि हैं क्योंकि वे सीमित जीवनअनुभवों की बहुत गहरी सूक्ष्म छायाओं को पहचानते हैं। इसी लिये रूमानी कविता की परिपाटी के शिकार न होकर या सतही कैशोर भावुकता से भागना न होकर एक विशिष्ट रचनालोक निर्मित कर लेते हैं। दूसरी बात यह है कि माधुर कुशल शिल्पी भी हैं। अपने अनुभव जगत को रूप देने के लिये वे कुशल सूक्ष्मार्थों की रचना कर लेते हैं—जिनमें ध्वनि, गंध, स्पर्श, रूप आदि के सूक्ष्म संश्लिष्ट बोध मूर्त हो उठते हैं। इस क्षेत्र में पंथ के पश्चात् माधुर का योगदान विशिष्ट है। माधुर की विवसरचना में सूक्ष्म रूप से मुक्त साहचर्य अवश्य रहता है किन्तु पूरी कविता एक प्रभाव में पगी होती है।

'माश और निर्माण' में तारसप्तक वाली कविताएँ तो संगृहीत हैं ही, साथ ही साथ ऐसी कविताएँ भी हैं जो सामाजिक चेतना से अनुप्राणित हैं। इन कविताओं में शक्ति, उल्लास और सामाजिक जीवन का स्पंदन है, पूँजीवाद और साम्राज्यवाद के रूप और विषम परिणामों का तीव्र अहसास तथा उनके विरुद्ध समाजवादी चेतना प्रसार है। कवि क्रमशः लोकपरिवेश, वर्तमान वैज्ञानिक उपलब्धियों और अपनी सांस्कृतिक परंपरा से जुड़कर अपनी अनुभूति, सौंदर्यदृष्टि और चिंतना में समृद्ध होता गया है—'दियाघरी' तथा 'पृथ्वीकल्प' जैसी परवर्ती कृतियाँ कवि की इसी यात्राक्रम की कविताएँ हैं। कहा जा सकता है कि माधुर का अपना विशिष्ट काव्यव्यक्तित्व है, कवि चाहे निजी रागबोध को व्यक्त कर रहा हो चाहे सामाजिक जीवनचेतना को, चाहे नागरिक जीवन की यात्रिक यातना और अकेलेपन को स्वर दे रहा हो, चाहे लोक-जीवन की सामूहिक गति को, सर्वत्र संवेदना की प्रधानता रहती है। अनुभवों की सूक्ष्म छायाओं और विराट्, गतियों दोनों की सहो अभिव्यक्ति की आकुलता से जुड़े रहने के कारण इनके प्रयोग सर्वत्र अपनी रचनात्मक सार्थकता बनाए रखते हैं। हाँ, इतना अवश्य कहा जा सकता है कि जीवन की विराटता की रचना कवि के सजग समय बोध से जितना संबंध रखती है उतना उसके अनुभवव्यक्तित्व से नहीं।

गजानन माधव मुक्तिबोध : अपनी पूरी पीढ़ी में मुक्तिबोध का व्यक्तित्व विशिष्ट है। इस पीढ़ी और इसी से लगी हुई परवर्ती पीढ़ी के लगभग सारे महत्वपूर्ण कवि (अज्ञेय, गिरिजाकुमार माधुर, रामसेर, भारती आदि) रूमानी कविता से अलग हटकर नया प्रयोग करने का प्रयत्न करते हुए भी रूमानी संवेदना और भाषा से मुक्त

नहीं हो सके। परंपरागत रूमानि धारा से इन कविताओं को ग्रहण करनेवाली है अनुभव की अतिशय प्रामाणिकता, निजता, आदर्शमुक्त यथार्थता और अभिव्यक्ति में नए नए प्रयोगों की आकुलता। किंतु मुक्तिबोध एक ऐसे कवि हैं जिनका अनुभवजगत् बहुत व्यापक है जो अपने परिवेश के जीवन से बहुत गहन भाव से जुड़े हुए हैं। अनुभव की व्यापकता और परिवेश जीवन से गहन संबद्धता कवि को रूमानि भूलप्यास के सीमित दायरे से बाहर निकालकर विविध छवियों, प्रश्नों और संवेदनाओं से भरे जीवन के बोध ला खड़ा करती है। कवि की प्रगतिवादी दृष्टि उसके परिवेशबोध, सामाजिक चिंतन और अनुभव वैविध्य को और बल देती है। अतः कहा जा सकता है कि बाह्य में जीवन की बहुविध छवि को लेकर विकसित होनेवाली नई कविता के अग्रज कवि सच्चे अर्थों में मुक्तिबोध ही हैं। किंतु इसका यह अर्थ नहीं कि इस अवधि की इनकी कविताएँ काव्योपलब्धि की भी दृष्टि से बड़ी महत्वपूर्ण हैं। वास्तव में ये 'बाँव का मुँह टेढ़ा है' की कविताओं या अन्य परवर्ती कविताओं की भूमिका मात्र है। मुक्तिबोध की सबसे बड़ी शक्ति है उनका व्यापक जीवनअनुभव तथा लोकपरिवेश से गहरी संपृक्ति और कमजोरी है शिल्प के प्रति असावधानता। शिल्प के प्रति असावधानता उनके अनुभवखंडों को एक में बाँध नहीं पाती और बिंबों की रचना में संश्लिष्टता तथा सघनता नहीं भर पाती। बिंब टूट बिखर जाते हैं, कहीं कहीं उनमें सपाट अभिधात्मक कथन उभर आता है तथा कहीं कहीं प्रगतिवादी चिंतन और धारणा का बद्ध स्वर उतरा जाता है। मुक्तिबोध की भाषा नई कविता की भाषा की अपेक्षा परंपरित ही अधिक लगती है। किंतु यह सारी स्थिति तारससक के समय की है, परवर्ती कविताओं में ये दोष कम होते गए हैं, भाषा भी अपेक्षाकृत नई होती गई है और विराट् तथा सघन जीवनअनुभव उनके शिल्प के शैथिल्य को अपने में आत्मसात् करता गया है। फिर भी लंबी लंबी कविताओं में प्रभाव की गठन की जगह पर प्रभाव का बिखराव ही अधिक लक्षित होता है—जैसे अनुभवों के बड़े बड़े शिखरखंड एक दूसरे से असंबद्ध यहाँ से वहाँ तक पड़े हुए हैं। यह दूसरी बात है कि इस असंबद्ध संबद्धता का भी एक सौंदर्य है।

भवानीप्रसाद मिश्र : ये सहज संवेदना के कवि हैं। कवि की संवेदना कहीं बहुत सूक्ष्म और आत्मगत है, जैसे कमल के फूल, बाखी की दोनता, टूटने का सुख भावि में, कहीं बहुत प्रत्यक्ष और परिवेशसंपृक्त जैसे सतपुड़ा के जंगल, सभाटा, गीत-फरोश भावि कविताओं में। कवि की अभिव्यक्ति भी बहुत सहज है। यद्यपि वह नई कविता की प्रतीकात्मकता और बिंबधर्मिता से संयुक्त है। कवि की सहजता सघन अनुभूति तथा संयत अभिव्यक्ति के कारणों में जहाँ अत्यंत सुंदर काव्य की सृष्टि करती है वहीं फारमूलाबद्ध आदर्शवादिता, अनुभूति के सतहीपन तथा अभिव्यक्ति के तुर्कातवादी विस्तार की अवस्था में सामान्य काव्य की। असाधारण और स्नेहशपथ जैसी उनकी काफी कविताएँ हैं जो सामान्य हैं। मिश्रजी में लोकजीवन की अनुभूति

है भतः उनकी सहजता में लोकजीवन का वेग और सघनता लक्षित होती है। उनकी भाषा और अभिव्यक्ति में भी लोकजीवन का प्रसाद है। 'गीतफरोश', 'सतपुड़ा के घने जंगल', 'मंगलबर्षा' आदि कविताएँ लोकजीवन की सघन देगवान् सहजता के उदाहरण हैं।

शमशेर बहादुर सिंह : विचारों से मार्क्सवादी शमशेरबहादुर सिंह संस्कारों से व्यक्तिवादी और अनुभवों से रूपानी हैं। उनका व्यक्तिवादी संस्कार उन्हें मध्यवर्गीय व्यक्ति की अनुभूति को अभिव्यक्त करने को प्रेरित करता है। उनकी अधिकांश कविताओं का स्वर कुठित प्रेम का है। इस कुठित प्रेम तथा शरीरसौंदर्य को कवि छायावादियों से भी अधिक छल के साथ व्यक्त करता है। यह छल है उसका अत्यन्त सूक्ष्म प्रतीकविधान और खंडित बिंबयोजना। कवि का यह नवीन अभिव्यक्ति-छल ही उसे छायावादी परंपरा से भलग करता है। संवेदना और अभिव्यक्ति दोनों में ये प्रयोगवाद की अतिशय व्यक्तिवादिता के प्रतीक हैं। इनकी अतिशय व्यक्तिवादिता केवल अपने प्रति प्रतिबद्ध होने के कारण पाठकों की समझ की उपेक्षा कर जाती है और ऐसे ऐसे महीन जाल बुनती है तथा खंडित बिंबों की याजना करती है कि पूरी कविता अपने अभिप्रेत प्रभाव के साथ उभर ही नहीं पाती। शमशेर बहुत सूक्ष्म सौंदर्य-बोध के कवि माने जाते हैं किंतु कठिनाई यह है कि सौंदर्य यहाँ वहाँ की कुछ पंक्तियों में भलग भलग ढंग से उभरकर रह जाता है, पूरी कविता तो सिवा मानसिक व्यायाम के कुछ बन नहीं पाती। यहाँतक कि 'वसंत पंचमी को शा-', 'भाई' जैसी विषयावलंबित कविताएँ भी आत्मप्रबंधना की उलझन में खो जाती हैं। शमशेर की कथनसंचित (त्रैभिटी) उपलब्धि तब मानी जा सकती है जब वह अपनी व्यंजना-शक्ति को कहीं भी आहत किए बिना धीरों के भीतर और तीव्र वेग से उतर सके। स्पष्ट है कि ऐसा नहीं हो पाता।

नरेश मेहता : नरेश मेहता गीतात्मक संवेदना के कवि हैं। प्रकृतिसौंदर्य और प्रेम कवि के प्रिय विषय हैं। इन दोनों के बहुत ताजे चित्र कवि ने दिए हैं। इन चित्रों में कवि की संवेदना और लोकपरिवेश दोनों का बहुत सुंदर सामंजस्य है। प्रतीक और बिंब बहुत नए, खुले हुए तथा परिवेश से लिए गए हैं। गीत में गीतेतर कविताओं का सा लोकपरिवेश और गीतेतर कविताओं में गीत की सी आत्मीयता नरेश मेहता की कविताओं में दिखाई पड़ती है। 'किरणधेनुएँ', 'उषा' संबंधी चार कविताओं, 'जन गरबा', 'भरव की बलगा' आदि गीतों में सांस्कृतिक, लौकिक और प्राकृतिक परिवेश तथा बिंबों की ताजगी और जीवंतता दर्शनीय है। तथा 'चाहता मन', 'अह' जैसी कविताएँ गीतात्मक अंतरंगता से अनुप्राणित हैं। नरेश की भाषा अपने आप में नई कविता की भाषा नहीं कही जा सकती, उसमें बहुत दूर तक छायावादी प्रभाव है। किंतु परिवेश, प्रतीक, बिंब आदि से जुड़कर समग्र रूप से नए रूप में दोखती है। नरेश विचारों से मार्क्सवादी हैं इसलिये उन्होंने 'समय देवता' जैसी

एक बहुत लंबी कविता भी लिखी है जिसमें पूरे विश्व के परिवेश में धाव के समय का चित्रण किया गया है। पूरी कविता अछूते बिंबों की एक लंबी शृंखला है किंतु पूरी बिंबशृंखला बिना ऐतिहासिक और भौगोलिक चित्र उभारती है उतना मानवीय संवेदना का लोक नहीं।

धर्मवीर भारती : वास्तव में भारती की काव्योपलब्धियाँ उनकी परवर्ती कृतियों 'धंधा युग', 'कनुप्रिया' और 'सात गीत बर्ब' में दिखाई पड़ती हैं। प्रस्तुत अवधि की कविताएँ बहुत कुछ कैशोर भावुकता से व्याक्रांत हैं। भारती की इन कविताओं की मूलवृत्ति रूमानी ही है। प्रेम और सौंदर्य की भावुक प्रतिक्रिया को कवि ने अधिक मांसल ढंग से, नए उपमानों, लच्छणाओं और प्रतीकों द्वारा चित्रित किया है। इन प्रेमगीतों में प्रेम और सौंदर्य के गहन संश्लिष्ट रूप को पहचानने के स्थान पर उनके उच्छ्वल प्रवाह में बहने की ही प्रवृत्ति अधिक दिखाई पड़ती है। 'गुनाह का गीत', 'गुनाह का दूसरा गीत', 'तुम्हारे पाँव मेरी गोद में', 'उदास तुम' आदि कविताएँ किसी भी तरह प्रेम के नए आग्राम को नहीं छूतीं। भारती में भाविसंगंध की तड़प और लोक-जीवन की रूमानी छवि की पकड़ है। इसलिये इनकी कविताएँ मूलतः गीतात्मक हैं। इन कविताओं में लोकपरिवेश की मस्ती और उल्लास के स्थान पर उदासी तथा सुना-पन ही अधिक उभरता है, शायद इसलिये कि भारती में उदासी का बहुत प्रात्मीय राग व्याप्त है। इन तत्वों का जहाँ बहुत सुंदर रूप में उपयोग हुआ है वहाँ 'फागुन की शाम' जैसा सुंदर गीत निमित्त हो सका है। उदासी और टूटन इनके परवर्ती काव्यों में भी प्रधान रही है। किंतु वह टूटन और उदासी गहन मानसिक स्थितियों, व्यापक परिवेश और एक चिंतनपूर्ण दृष्टि से संपन्न होने के कारण स्वस्थ काव्य का निर्माण करती है। इस अवधि में भी 'जाड़े की शाम' जैसी कविता देखने को मिलती है जिसमें कैशोर भावुकता के स्थान पर सुंदर बिंबों के माध्यम से एक गहरी मनःस्थिति अंकित की गई है। इन कविताओं के अतिरिक्त जो कविताएँ हैं उनका स्वर प्रेम का नहीं है, उनमें कला और निर्माण संबंधी कुछ बातें उठई गई हैं—जैसे 'बके हुए कलाकार से', 'कवि और कल्पना', 'कविता की मौत'। किंतु इनमें भी चिंतन संश्लिष्ट अनुभव और समस्या की मौलिक पकड़ के स्थान पर कुछ प्रगतिवादी उपदेशवादिता और बड़ अवधारणात्मकता ही दृष्टिगत होती है। प्रकारांतर से इनमें भी कैशोर भावुकता ही अधिक है। भारती के काव्य की एक बहुत बड़ी विशेषता है उसकी मूर्तता और पारदर्शिता जो उनके परवर्ती गंभीर और चिंतनसंबलित काव्यों में भी लक्षित होती है। बिना रूमानी संवेदनों को लेकर शमशेर दुरूहतम हो जाते हैं उन्हीं को भारती अधिक संश्लिष्ट और प्रत्यक्षता के साथ प्रभावशाली ढंग से उभारने में सफल हो जाते हैं।

नई कविता के उपरांत हिंदी कविता

नई कविता का हिंदी काव्य में ऐतिहासिक महत्त्व है एवं किसी न किसी रूप में यह धारा अब भी प्रवहमान है। यह बड़े आश्चर्य की बात है कि

नई कविता के उपरांत हिंदी काव्य के क्षेत्र में थोड़ी-सी ही अवधि में इतने अधिक नारे सुनाई दिए, इतने अधिक आंदोलन आए कि विश्व के किसी भी अन्य साहित्य में, इतनी कम अवधि में, इतने अधिक नारे और आंदोलन कभी नहीं जनमे। नारों तथा आंदोलनों की इस बाढ़ से हमें चब्राना नहीं चाहिए, क्योंकि ये नारे और आंदोलन राष्ट्रभाषा हिंदी के नवीन एवं व्यापक विकास के पूर्वाभास के सूचक हैं। इनके विषय में एक रोचक एवं महत्वपूर्ण तथ्य यह भी है कि बेचारे कवियों को ही भाषायों का बाना बारण करना पड़ा है और कभी कभी एक ही कवि ने कई कई आंदोलनों में भाग लिया है। इनमें से कुछ आंदोलन और नारे तो समय की गर्द में ही दब गए, किंतु कुछ अभी विकास के पथ पर ही हैं। वस्तुतः इन आंदोलनों की पोषक रचनाएँ एक दूसरे से मिलती जुलती ही हैं तथा कभी कभी तो एक ही कवि कई आंदोलनों का अनुगामी रहा है। समग्रतः कहा जा सकता है कि हिंदी कविता विकास के नए पथ पर है। अब हम लगभग इन सभी आंदोलनों एवं नारों का नामोस्लेख करेंगे तथा उल्लेखनीय आंदोलनों का संक्षिप्त परिचय भी देंगे। ये नाम हैं सनातन सूर्योदयी कविता, अपरंपरावादी कविता, ग्रन्थवादी कविता, सीमांतक कविता, युयुत्सावादी कविता, भस्वीकृत कविता, भ्रकविता, सकविता, अभिनव कविता, अधुनातन कविता, नूतन कविता, नाटकीय कविता, एंटी कविता, निदिशायामी कविता, लिम्बावलमोतवादी कविता, एम्सर्ड कविता, गीत कविता, नव प्रगतिवादी कविता, सांप्रतिक कविता, बीट कविता, ठोस कविता, विद्रोही कविता, चुत्कातर कविता, समाहारात्मक कविता, कबीरपंथी कविता, उत्कविता, विकविता, बोध कविता, द्वीपांतर कविता, भक्ति कविता, टटकी कविता, ताजी कविता, प्रतिबद्ध कविता, भगली कविता, धुद्ध कविता, नंगी कविता, स्वस्थ कविता, गलत कविता, सही कविता, प्राप्त कविता, सहज कविता, नवगीत, भगीत और एंटी गीत आदि।

सनातन सूर्योदयी कविता : मार्च १९६२ के 'भारती' के अंक में श्रीवीरेंद्रकुमार जैन ने 'सनातन सूर्योदयी' नई कविता की घोषणा की। उन्होंने बताया—'(कविता) पतन-पराजय, कुंठा, आत्मपीड़ना, और जीवित आत्मघात के असूक्त अंधकार में आत्महारा दिशाहारा होकर भटक रही आज की अनाथ काव्यचेतना के संमुख हम—अल्प से महत् में ले जानेवाली, अंधकार से प्रकाश में ले जानेवाली, मृत्यु से अमृत में ले जानेवाली और सीमा में असीम की लीला को उतार लानेवाली—आगामी कल की अनिवार्य सनातन सूर्योदयी नूतन कविताधारा का द्वार मुक्त करते हैं।' किंतु 'भारती' के फरवरी १९६५ ई० के अंक में 'सनातन सूर्योदयी कविता' के स्थान पर—'नूतन कविता' का स्वर सुनाई देने लगा।

युयुत्सावादी कविता : युयुत्सावादी कविता का संबंध 'युयुत्सा' नामक पत्रिका से रहा है। युयुत्सावादी कविता के प्रवर्तक श्रीशलन श्रीराम सिंह हैं। वे 'भास्मि युयुत्सा' को साहित्यसर्जन की मूल प्रेरणा मानते हैं। उनके ये शब्द द्रष्टव्य हैं :

‘मैं साहित्यसर्जन की मूल प्रेरणा के रूप में उसी आदिम युगुत्सा को स्वीकारता हूँ जो कहीं न कहीं प्रत्येक क्रांति, परिवर्तन अथवा विघटन के मूल में प्रमुख रहो है। वह युगुत्सा जिजीविषावादी, भूमूर्षवादी, विद्रोहात्मक अथवा प्लैटोनिक कुछ भी हो सकती है।’ ‘रूपांतरा’ में ‘प्रारंभ’ के अंतर्गत ये शब्द सुनाई पड़े। ‘रूपांतरा’ के ही अगस्त १९६६ के ‘अधुनातन कविता अंक’ में ‘युगुत्सावादी नवलेखन प्रधान सहकारी प्रयास के रूप में सामने आया, तीन कवियों के वक्तव्यसहित। संपादक ने नई संबंधनशीलता की बात भी उठाई। विमल पांडेय, रामेश्वरदत्त मानव, भोंप्रभाकर, बजरंग बिश्नोई आदि ने भी अपने आपको इस आंदोलन से संबंधित किया। विमल पांडेय ने ‘युगुत्सावाद’ को ‘एंटी यंग मैन’ से संबद्ध करने का प्रयत्न किया। श्री भोंप्रभाकर ने ‘युद्धच्छा’ को सनातन वृत्ति मानते हुए युगुत्सा को जिजीविषा का पर्याय माना है। बजरंग बिश्नोई ने प्रतिबद्धता के प्रश्न को युगुत्सा से जोड़ दिया है।

अस्वीकृत कविता : जुलाई ६६ के ‘उत्कर्ष’ में भोराम शुक्ल ने ‘अस्वीकृत कविता’ का नारा बुलंद किया और ‘एक लंबी अस्वीकृत कविता’ भरी हुई भोरत के साथ संभोग’ शीर्षक से प्रस्तुत की। शुक्लजी के लिये ‘संभोग का अनुभव ही पर्याप्त है—सात महाकाव्य लिख ले जाने के लिये।’ अस्वीकृत कविता के प्रवक्ता कवि की मान्यता है—‘सत्य को सत्य न कह पाने की विषमता कभी न कभी अवरोध तोड़कर बह निकलती है और तभी जन्म होता है अस्वीकृत कविता का।’ तथा ‘प्रस्तुत युग में व्यास, यथार्थ होते हुए भी अस्वीकृत विशिष्ट प्रवृत्तियों, संबंधों, स्थितियों, मूल्यों, असंगतियों और मूड की संप्रेषक कविता है।’ अस्वीकृत कविता यौन चिकित्सियों की कविता है।

अकविता : ‘अकविता’ के सूत्रधार हैं, डा० श्याम परमार। वे अकविता को एंटी कविता या कविताविरोधी नहीं मानते। ‘अकविता’ का नाम पहले भी सुनाई दिया था, किंतु परमारजी ने इसका प्रयोग एक नए अर्थ में ही किया। वे अकविता को ‘अंतर्विरोधी की अन्वेषक कविता’ मानते हैं। उन्होंने ‘अकविता’ के समर्थन में ‘अकविता और कला संदर्भ’ शीर्षक से पुस्तक भी लिखी है, जिसमें बहुविध ‘अकविता’ को परिभाषित करने का प्रयत्न किया गया है। इस काव्यांदोलन की विशेषता इस तथ्य में है कि ‘उसके कवियों की प्रवृत्तियाँ अलग अलग मनःस्थितियों से जुड़ी हैं।’ (अकविता और कला संदर्भ—पृ० ४१), ‘अकविता कालधर्मी कविता है। वह सीमित समय की कविता होगी, क्योंकि उसे भविष्य में भंडे नहीं गाड़ना होगा।’ (वही—पृ० ४६) तथा ‘भाषा और कथ्य में वह प्रतिबद्ध नहीं है, इसलिये ‘फ्लेक्सीबल’ है। उसमें जटिल और ‘टिप्सी’ प्रक्रियाएँ हैं—सीधी और टूटी बातें हैं।’ (वही—पृ० ४६) अकविता के प्रवक्ता कवि ने यह भी उल्लेख किया है कि अकविता के लिये नई कविता या नवगीत विरोध योग्य नहीं है। (वही—पृ० ३०)।

सन् ६५ में ‘अकविता’ नामक छोटी पत्रिका में ‘अकविता’ के प्रस्तावकों में

गिरिजाकुमार मापुर, प्रभाकर माचवे, भारतमूषण भस्त्रवाल, विमल और धतुल आदि के नाम सामने आए। इस संदर्भ में सौमित्रबोहल तथा मुद्राराक्षस की रचनाएँ भी उल्लेखनीय हैं।

बीट कविता : अमरीकी बीटनिक प्रभाव के कारण डा० प्रभाकर माचवे, बंगला प्रभाव के कारण राजकमल चौधरी (भूखी पीड़ी का प्रभाव) तथा गिन्सबर्ग के प्रभाव के कारण त्रिलोचन और रामचंद्रबहादुर सिंह ने बीट कविता से अपने आपकी संबद्ध कर लिया। 'कृति' और 'अभिव्यक्ति' नामक पत्रिकाओं में माचवेजी ने अपनी धारणा को घोषित भी किया। इलाहाबाद से प्रकाशित 'विद्रोही पीड़ी' के कवियों पर भी अप्रत्यक्ष रूप से यह प्रभाव कहा जा सकता है।

ताजी कविता : ताजी कविता के प्रवर्तक ओलव्मीकांत बर्मा हैं। बर्माजी ध्वस्त नई कविता के एक बड़े समर्थक थे। उन्होंने 'ताजी कविता' का आंदोलन इसलिये चलाया कि नई कविता में अब कुछ 'नयापन' भी शेष न रह गया था और वह प्रतिष्ठित भी हो चुकी थी। बर्माजी ने यह भी बताया कि 'नई कविता का अधिकांश परोक्ष रूप से नागिनाल द्वारा छायावाच से जीवनशक्ति लेता रहा था।' यहाँ केवल इतना ही कहा जा सकता है कि निराला से नई कविता को बहुत अधिक प्रेरणा मिली। जहाँतक बर्माजी की ताजी कविता का प्रश्न है, यह आंदोलन आगे चल नहीं सका।

प्रतिबद्ध कविता : प्रतिबद्ध कविता के साथ डा० परमानंद श्रीवास्तव का नाम जुड़ा हुआ है। डा० श्रीवास्तव की धारणा है : 'मैं मानता हूँ कि कविता के सामने इसके सिवाय दूसरा विकल्प नहीं है कि वह भाव की संपूर्ण मानवनिबद्धि का साक्षात्कार करे और पूँजीवादी व्यवस्था द्वारा प्रेरित अमानवीकरण के विरुद्ध संघर्ष करे।' तथा 'प्रतिबद्ध कविता के दायरे में 'भाषा' एक महत्वपूर्ण अस्त है—उपर्युक्त संघर्ष का।' डा० श्रीवास्तव ने 'संघर्ष' के इस स्वरूप को भी आगे परिभाषित किया है—'प्रतिबद्ध कविता में संघर्ष सोचा और सार्थक शब्द है—उसका कोई छद्म वेश नहीं है—जो लोग किसी किस्म की प्रतिबद्धता को स्वीकार नहीं करते वे झूठा संघर्ष रचते हैं और उसमें मजा लेते हैं।'।

सहज कविता : सहज कविता के सूत्रधार, हैं डा० रवींद्र भ्रमर। इसके समर्थकों में हैं आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, आचार्य नंदबुलारे बाजपेयी, श्रीधरज, श्रीदिनकर, डा० नरेंद्र, डा० देवराज, डा० इंद्रनाथ मदान, डा० प्रभाकर माचवे, डा० रामवरदा मिश्र, डा० श्याम परमार, श्रीराजकमल चौधरी आदि। मार्च १९६७ ई० में सहज कविता की विज्ञप्ति प्रकाशित हुई। विज्ञप्ति के कुछ अंश द्रष्टव्य हैं—'सन् १९६० के बाद एक वर्ग ने मैनिफेस्ट और प्रोपेडसमेंटशिप को ही मूल लक्ष्य माना और हिंदी कविता कुल मिलाकर टेढ़ी रेखाओं के व्यापार के रूप में सामने

भाई ! इसलिये वह एक फैशन रही और इसी लिये बहुत अर्थपूर्ण भी नहीं.....' अतः सहज कविता का लक्ष्य 'नए सिरे से कविता को खोज करना' है। डा० परमानंद श्रीवास्तव, श्रीराजेंद्र प्रसाद सिंह, डा० कुमार विमल, श्रीकांत जोशी, डा० श्याम-सुंदर बोष, डा० विश्वभरनाथ उपाध्याय, डा० गणपतिचंद्र गुप्त तथा शिवप्रताप सिंह ने १९६८ ई० में प्रकाशित 'सहज कविता' नामक संग्रह के अपने लेखों में सहज कविता का समर्थन किया है। डा० रबींद्र भ्रमर ने अपने लेख में सहज कविता को इस प्रकार परिभाषित किया—'प्रस्तुत संदर्भ में 'सहज' शब्द का व्युत्पत्तिमूलक अर्थ लेना होगा 'सह जायते इति सहजः।' अर्थात् जो रचना यथार्थ अनुभूति संवेग के साथ वाणी के मूर्त माध्यम में जन्म लेती है, वह सहज है। इस दृष्टि से अनुभूति की प्रामाणिकता प्राथमिक वस्तु है। अनुभूति प्रत्यक्ष तथा प्रामाणिक हुई तो अभिव्यक्ति अकृत्रिम और अजटिल होगी।' तथा 'सहज की माँग व्यष्टिमूलक होते हुए भी समाजसापेक्ष है।' डाक्टर भ्रमर ने प्रतिबद्धता के प्रश्न को भी सहज कविता के साथ संबद्ध करके देखा है : 'अपने युग के जीवन और सर्जनात्मक दायित्व से सहज कविता पूरी तरह प्रतिबद्ध है। उसके मूल में सहज संपूर्ण जीवन की प्रतीति और सहज सुगठित शिल्प के माध्यम की खोज का एक ईमानदार प्रयत्न निहित है।' (सहज कविता—पृ० ८)। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने लिखा—'हमारे कवि इधर उन्मुख हों तो अच्छा होगा। काव्य-रचना कठिन कर्म है। अनुभूति और अभिव्यक्ति की सहजता के बिना सिद्धि नहीं प्राप्त होती।'।

नवगीत : नवगीत का नाम फरवरी, १९५८ में मुजफ्फरपुर से प्रकाशित 'गीतांगिनी' नामक पत्रिका में दिखाई दिया। इस पत्रिका में कुछ नवगीत भी संकलित थे। कुछ लेखक नवगीत का विकास नई कविता के ही समानांतर मानते हैं और उसे नई कविता की एक विशेष शैली मानते हैं। अब नवगीत की विधा अपने आप को स्थापित कर चुकी है।

वस्तुतः गीत काव्य की एक महत्वपूर्ण धारा है और उसका सहज संबंध साहित्य और लोक दोनों से ही सुदीर्घ काल से रहा है। संभवतः गीत का जन्म भी मनुष्य के साथ ही हुआ होगा। हिंदी में भक्त कवियों ने गीत को अपने धार्मिकवेदन का सहज और सरल माध्यम बनाया; हिंदी के छायावादी युग में तो गीत (लिरिक) सर्वाधिक महत्वपूर्ण माध्यम एवं शैली के रूप में प्रतिष्ठित हुआ। छायावादोत्तरकाल में भी गीत की यह धारा प्रवाहित होती रही, किंतु उसका प्रवाह अब खोखला पड़ता जा रहा था। गीत के सामने वास्तविक संकट आया सन् १९५० के बाद और वह था कि गीत की रागात्मक संवेदना की आधुनिकता से कैसे संपृक्त किया जाय। यही नवगीत, उसके प्रवक्ताओं और नवगीतकारों की वास्तविक समस्या है, यही नवगीत की संकट-ग्रस्त स्थिति है। वस्तुतः नवगीत आज इसी असमंजस में फँस गया है। किंतु नवगीत आज रागात्मक संवेदना, आधुनिकता और लोकतत्त्व के त्रिकोण का अपने आप में

समाहार कर रहा है और कुछ महत्वपूर्ण गीतकार अपने आप को स्थापित भी कर चुके हैं। नवगीत के कुछ प्रवक्ता स्वीकारते हैं कि नवगीत का नई कविता से कोई विरोध नहीं है। नई कविता जो प्राप्त कर चुकी है, नवगीत उसे प्राप्त करने की मंजिल पर है।

‘नवगीत’ का प्रथम समवेत संकलन ‘कविता’ १९६४ में प्रोमप्रभाकर के संपादन में निकला। साथ ही डा० रवींद्र भ्रमर, डा० रामदरश मिश्र, डा० रमेश कुंतल मेघ ‘नवगीत’ के प्रवक्ताओं के रूप में हमारे सामने आते हैं। इस संकलन में निराला, अज्ञेय, जानकीवल्लभ शास्त्री, त्रिलोचन, गिरिजाकुमार भाषुर, नरेश मेहता, ठाकुर प्रसाद सिंह, धर्मवीर भारती, सर्वेश्वरदयाल सक्सेना, केदारनाथ सिंह, उमाकांत मालवोय, प्रोमप्रभाकर, जगदीश गुप्त, जुगसंधि तायल, देवेंद्रकुमार, नईम, नरेश सक्सेना, नीलम सिंह, रमेश कुंतल मेघ, रवींद्र भ्रमर, राजीव सक्सेना, रामदरश मिश्र, रामबिलास शर्मा, बीरेंद्र मिश्र, शंभूनाथ सिंह, श्यामसुंदर घोष, श्रीकांत जोशी और सोमठाकुर आदि के गीत संकलित हैं। इस संकलन को पढ़कर एक प्रतिक्रिया यह उभरती है कि नवगीत के साथ निराला का नाम क्यों जोड़ा गया? इसका उत्तर होगा कि निराला के नाम के बिना आधुनिक काव्य की किसी भी विधा—चाहे वह नई कविता हो या नवगीत—का इतिहास अधूरा रहेगा। भाज के महत्वपूर्ण गीतकारों जैसे जानकीवल्लभ शास्त्री, रवींद्र भ्रमर आदि के गीतों पर निराला का स्पष्ट प्रभाव देखा जा सकता है। ‘अर्थना’, ‘आराधना’, ‘गीतगुंज’ और ‘सांध्यकाकली’ आदि के गीतों से भाज के और अविद्य के नवगीतकारों को नवगीत के कथ्य एवं शिल्प—दोनों ही क्षेत्रों में अजल प्रेरणा मिलेगी।

कहना न होगा कि भाज के नवगीतकार बड़े सशक्त और सुंदर गीतों का सर्जन कर रहे हैं। उपरि उल्लिखित नवगीतकारों के अतिरिक्त हिंदी में कुछ अन्य नवगीतकार भी सर्जनरत हैं। कुछ नवगीतकारों के स्वतंत्र संकलन पुस्तक रूप में भी प्रकाशित हो चुके हैं।

कुछ अन्य कवि : कुछ अन्य प्रतिष्ठित और जय्यमान कवियों के नाम इस प्रकार हैं। द्वारिकाप्रसाद मिश्र (कृष्णायन—अवधी में लिखा कृष्ण का संपूर्ण जीवन), रघुवीरशरण मिश्र (जननायक, मानवेंद्र, भूमिजा, ज्योतिषरुख), डा० जगदीश गुप्त (हिमविद्ध, शब्दवंश, नाथ के पाँव के कुत्ती तथा नई कविता के संपादक), प्रभाकर माचवे (अनुच्छा, मेपल) कुँवरनारायण सिंह (परिवेश, हम तुम), दिनकर सोनवलकर (भंजुर की कुतझता), हरीश भादानी (उजली नजर की सुई), राजकमल चौधरी (मुक्तिप्रसंग), देवेंद्रकुमार, डा० महेंद्र भटनागर, बालकृष्ण राव (भायास, कवि और छवि, रात बीती, हमारी राह, अर्द्धशती, आधुनिक कवि), कैलाश बाजपेयी (संक्रांत, देहांत से हटकर) श्रीकांत वर्मा (मायावर्षण), लक्ष्मीकांत वर्मा (खाली कुरसी की भात्मा, सीमांत के बाहल), शेरजंग (जन्म १९१०—एक और अनेक चक्षु),

वीरेंद्र मिश्र, देवराज दिनेश, नंदन (छांत संध्या), शकुंत माधुर (चाँदनी घूनर, भगी श्रीर कुछ), वीरेंद्रकुमार जैन, कीर्ति चौधरी (खुले हुए आसमान के नीचे), मनोरमा मधु (चाँदनी की घुप), इंदु जैन (६४ कविताएँ), विद्यावती कोकिल (भारती तथा सावित्री महाकाव्य का अनुवाद), किरण जैन (स्वर परिवेश के, यात्रा और यात्रा), चंद्रमुखी ओम्हा सुषा (बंदना), बुद्धसेन मीहार, त्रिवेणीप्रकाश त्रिपाठी, बलदेव बंशी, अचल राजपूत, गोपालदास नीरज, डा० रामविलास शर्मा, नईम, राजीव सक्सेना आदि ।

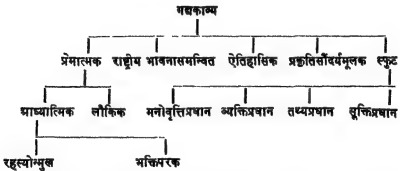


द्वितीय अध्याय

गद्यकाव्य

गद्यकाव्यात्मक कृतियों का प्रवृत्तिगत विभाजन

यदि हम हिंदी गद्यकाव्य की उपलब्ध सामग्री का भिन्न भिन्न प्रवृत्तियों के अनुसार विभाजन करें तो निम्नलिखित रूपरेखा बनेगी :



सबसे अधिक गद्यकाव्य प्रेम की प्रवृत्ति की लेकर लिखे गए हैं। यह नितांत स्वाभाविक भी है, क्योंकि रसरस शृंगार का आधार है और शृंगार के संयोग और वियोग दोनों पक्षों में सृष्टि का जीवन समाविष्ट हो जाता है। यह प्रेम जब ईश्वर की ओर उन्मुख होता है तो उसके दो रूप होते हैं—एक सगुण को लेकर चलनेवाला, जिसे भक्ति कहते हैं और दूसरा निर्गुण को लेकर चलनेवाला, जिसे रहस्योन्मुख प्रेम कहते हैं। जब यह प्रेम किसी हाड़ मांस के प्राणी की ओर उन्मुख होता है तो भी उसके दो रूप हो जाते हैं—एक मानसिक तृप्ति को ही लक्ष्य बनाकर चलनेवाला, जो प्रिय की गुणगरिमा और सौंदर्यसुषमा में तल्लीन रहने में ही अपनी पूर्णता मानता है और उसी से मिलन जैसा आनंद प्राप्त करता है। दूसरे में रहस्यात्मक तथा मानवीय मिलन की उत्कट लालसा होती है। प्रेम के आध्यात्मिक और लौकिक भेद ऐसे नहीं कि जिनके बीच में कोई सीमारेखा खींची जा सके क्योंकि प्रेम एक तरल भावना है, जो लौकिकता से आरंभ होकर ही भक्ति या रहस्योन्मुखता की ओर बढ़ती है। कोई रचना कब लौकिकता में विचर रही करे, कब भक्ति की सीमा को छू ले, कब रहस्योन्मुख हो, यह निर्दिष्ट नहीं किया जा सकता। यही कारण है कि किसी गद्यकाव्य लेखक को हम

सोल्ह माने ऊपर की प्रवृत्तियों में से किसी एक के भीतर नहीं रख सकते। हाँ, उसे किसी प्रवृत्ति के प्रतिनिधि के रूप में रखेंगे तो केवल इसी लिये कि उसमें उस प्रवृत्ति की प्रधानता है।

रहस्योन्मुख प्रेम की रचनाएँ

रहस्योन्मुख प्रेम की व्यंजना का सूत्रपात श्री राय कृष्णदास की 'साधना' से होता है। 'साधना' का प्रेरणास्रोत 'गीतांजलि' है। इसलिये रविबाबू द्वारा प्रवाहित आध्यात्मिक प्रेम की रहस्यमयी धारा को जिसमें उपनिषदों के बितनमाधुर्य का आवरण कबीर की रहस्यभावना और मानवता का सुगंधित आलेपन लिए हुए प्रकट हुआ, हिंदी में लाने का श्रेय 'साधना' को है। लंबे लंबे गद्यकाव्यों के स्थान पर छोटे-छोटे गद्यगीतों का प्रचलन की 'साधना' के द्वारा ही हुआ। इस शैली में ही हिंदी गद्यकाव्य साहित्य का अधिकांश लिखा गया है। स्वयं राय जी की 'धामपथ' और 'प्रवाल' ऐसी ही रचनाएँ हैं। सर्वश्री केदार लिखित 'अवखिले फूल', नारायणदास बहुगुणा लिखित 'विभावरी', द्वारिकाधीश मिहिर लिखित 'चरधामृत', रामप्रसाद विद्यार्थी लिखित 'पूजा', शांतिप्रसाद वर्मा लिखित 'चित्रपट', भँवरमल सिंघी लिखित 'वेदना', मोखेलाल शर्मा लिखित 'मणिमाला', श्रीमती दिनेशानंदिनी लिखित 'उन्मन', ब्रह्मदेव शर्मा लिखित 'निरीध', रामेश्वरी गोयल लिखित 'जीवन का सपना', तेजनारायण काक 'क्रांति' लिखित 'मंदिर' तथा 'मशाल', देवदूत विद्यार्थी लिखित 'कुमार हृदय का उच्छ्वास' और 'तूषीर', केशवलाल झा 'अमल' लिखित 'प्रलाप', जगदीश झा 'विमल' लिखित 'तरंगिणी', रघुवरनारायण सिंह लिखित 'हृदय-तरंग', विद्या भार्गव लिखित 'अद्वंजलि', स्नेहलता शर्मा लिखित 'विपाद', और महावीरशरण अग्रवाल लिखित 'गुरुदेव' ऐसी ही कृतियाँ हैं, जो 'साधना' की शैली में लिखी गई हैं।

भक्तिपरक रचनाएँ

हिंदी गद्यकाव्य में भक्तिभावना का प्रतिनिधित्व करनेवाले गद्यकाव्यकार श्रीविद्योगी हरि हैं। वे स्वयं परम वैष्णव और संतमतानुयायी साहित्यलज्जा हैं, इसलिये उनकी गद्यकाव्य की कृतियों में अपने आराध्य कृष्ण के प्रति आत्मनिवेदन की प्रमुखता है। उनकी 'तरंगिणी', 'अंतर्नाद', 'प्रार्थना', 'भावना', 'ठंडे छीटे' आदि रचनाओं में भक्ति के उद्गार प्रकट हुए हैं। लेकिन विद्योगी हरि जी गांधीवादी राष्ट्रीय कार्यकर्ता भी हैं इसलिये उनमें राष्ट्रप्रेम और बलिदान की भावना, सर्वधर्म समन्वय और मानवता की पूजा की भावना, हरिजनोद्धार की लगन और दीनों के प्रति प्रेम की भावना, समाजसुधार और रुढ़िविरोधी भावना आदि से युक्त गद्यकाव्य भी मिलते हैं। 'अद्वंजलि' नामक पुस्तक तो गांधीजी के स्वर्गवास होने पर उनके प्रति अद्वंजलि के रूप में ही लिखी गई है।

लौकिक प्रेम की रचनाएँ

लौकिक प्रेम की रचनाओं में श्रीराजनारायण मेहरोत्रा 'रजनीश' की 'भारा-घना', श्रीविश्वम्बर 'मानव' की 'भभाव', श्रीरावी की 'धुभा', श्रीबालकृष्ण बलदुवा की 'अपने गीत', श्रीमहावीरप्रसाद दाधीच की 'यौवन तरंग', श्रीशिवचंद्र नागर की 'प्रणय गीत', सुश्री शकुंतला कुमारी 'रेखु' की 'उन्मुक्ति', स्नेहलता शर्मा की 'विषाद', श्रीमती दिनेशनंदिनी की 'शबनम', 'भौतिक माल', 'वंशी रव', 'दुपहरिया के फूल' और 'स्पंदन' आदि रचनाएँ आती हैं। इनमें प्रिय को उठना ही महत्त्व दिया जाता है, जिसका आध्यात्मिक प्रेम की रचनाओं में भगवान् को। यह प्रेम गंगाजल की भाँति पवित्र होता है और इसमें आत्मसमर्पण और अनन्यता की महत्ता पर बल दिया जाता है। प्रेम की इन रचनाओं में यत्रतत्र स्थूल शारीरिकता के भी दर्शन हो जाते हैं। दिनेशनंदिनी जी की कृतियों में ऐसी अनेक रचनाएँ हैं, जिनमें ऐंद्रिकता स्पष्ट है। श्रीरजनीश की 'भाराघना', श्रीमहावीरप्रसाद दाधीच की 'यौवन तरंग' और शिवचंद्र नागर की 'प्रणय गीत' में भी कहीं कहीं ऐंद्रिकता का समावेश हुआ है।

लौकिक प्रेम के वर्ग में ही इस प्रकार की और रचनाएँ हैं, जिनमें 'उद्भात-प्रेम' से मिलती जुलती शैली को अपनाया गया है। इन रचनाओं में रीतिकालीन परिपाटी पर वियोग के उद्गार हैं। श्रीब्रजनंदन सहाय की 'सौंदर्योपासक', राजा राधिकारमण प्रसाद सिंह की 'नवजीवन' या 'प्रेम लहरी', श्रीमोहनलाल महतो वियोगी की 'धुँचले चित्र', श्रीलक्ष्मीनारायण सुधांशु की 'वियोग', हृदयनारायण पांडेय हृदयेश की 'मनोव्यथा' आदि पुस्तकें इसी कोटि की हैं।

राष्ट्रीय भावना समन्वित रचनाएँ

राष्ट्रीयता दूसरी उल्लेखनीय प्रवृत्ति है जिसने हिंदी गद्यकाव्य को प्राणवत्ता प्रदान की है। इस क्षेत्र में सबसे महत्वपूर्ण स्थान 'साहित्य देवता' के रचयिता श्रीमाखनलाल चतुर्वेदी का है। उन्होंने राष्ट्र को ही अपने आराध्य के रूप में जीवनादर्श स्वीकार किया और उसके चरणों में अर्घ्याहुति चढ़ाए। दूसरे राष्ट्रीय गद्यकाव्य लेखक श्रीबलुरसेन शास्त्री हैं। उनकी 'मरी खाल की हाथ' और 'जवाहर' रचनाएँ इस दृष्टि से उल्लेखनीय हैं। 'तरलाग्नि' नामक एक अन्य पुस्तक में शास्त्रीजी द्वारा भारतीय राजनीतिक विकास का एक रेखाचित्र देने की चेष्टा की गई है। श्रीवियोगी हरि ने भी अपनी कृतियों में राष्ट्रीय चेतना को पर्याप्त मात्रा में स्वर दिया है। श्री ब्रह्मदेव शर्मा की 'असू मरी बरती' और हरिमोहनलाल श्रीवास्तव की 'भारतभक्ति' राष्ट्रीयता की प्रवृत्ति के गद्यकाव्यों की अग्रणी कृतियाँ हैं। इनमें देशप्रेम, बलिदान, क्रांति और विद्रोह, महापुरुषबंदना और अतीत गौरव से संबंधित भावनाओं का समावेश है।

ऐतिहासिक रचनाएँ

तीसरी प्रवृत्ति ऐतिहासिकता की है। ऐतिहासिकता की प्रवृत्ति से संबंधित

गद्यकाव्य लिखनेवाले एकमात्र लेखक महाराजकुमार श्री डाक्टर रघुवीर सिंह जी हैं। उनकी 'शेष स्मृतिश' इस दृष्टि से एक अमर कृति है। इस क्षेत्र में आपकी रचनाएँ इतनी प्रौढ़ हुईं कि किसी दूसरे को लेखनी उठाने का साहस ही न हुआ। मुगल-कालीन इमारतों का आधार लेकर लेखक ने अपनी भावुकता का स्रोत बहाया है और पत्थरों के भीतर हृदय की धड़कन का संचार कर दिया है।

प्रकृतिसौंदर्यमूलक रचनाएँ

जो भी प्रकृति-प्रकृतिसौंदर्यमूलक रचनाएँ लिखने की हैं। यों तो सभी ने प्रकृति-सौंदर्यमूलक रचनाएँ लिखी हैं, पर डाक्टर रामकुमार वर्मा का 'हिमहास' इस दिशा में एक उत्कृष्टतम प्रयत्न है। काश्मीर की प्राकृतिक सुवसा से प्रभावित होकर कवि ने महत्वपूर्ण उद्गारों को बाष्पी का रूप प्रदान किया है। श्री० रामनारायण सिंह की 'मिलनपथ पर' रचना भी इसी कोटि में आती है, जिसमें कोकिला, चकोरी, मयूरी, तितली, मीन, मृगी, बामिनी, सरिता, ऊषा, रजनी आदि पर कवि ने बड़े मार्मिक गद्यगीत लिखे हैं।

स्फुट रचनाएँ

गद्यकाव्य में केवल उपर्युक्त चार प्रकार की रचनाएँ ही नहीं हैं। उसमें अन्य कई प्रकार की रचनाएँ भी मिलती हैं जिन्हें हम 'स्फुट' कह सकते हैं। यदि इन स्फुट रचनाओं का भी हम विभाजन करें तो इनके चार मुख्य भाग हो सकते हैं : १. मनोवृत्तिप्रधान, २. व्यक्तिप्रधान, ३. तथ्यप्रधान, और ४. सूक्तिप्रधान रचनाएँ।

मनोवृत्तिप्रधान रचनाओं में सुख दुःख, आशा निराशा, प्रेम घृणा आदि वृत्तियों का स्वरूप प्रस्तुत करना अभिप्रेत होता है। इस दृष्टि से श्रीचतुरसेन शास्त्री का 'अंतरतल' हिंदी गद्यकाव्य की कृतियों में सर्वश्रेष्ठ रचना है। आरा से प्रकाशित 'मोम्मस' लिखित 'प्रेम लहरी' और शिवपूजन बाबू लिखित 'प्रेम कली' में प्रेम का विवेचन है। वैसे लगभग सभी लेखकों ने जीवन की इन प्रमुख वृत्तियों पर अपने अपने दृष्टिकोण से विचार किया है।

व्यक्तिप्रधान रचनाओं में देवता, राजा, आनंद, ईसा, गांधी, कवि, गायक, कलाकार, पण्डित, पागल, युवक, मित्र, माँ, बालक आदि को आलंबन बनाया जाता है। इनमें आलंबन के महत्व उसकी विशेषता तथा उसकी मानवकल्याण भावना का स्पष्टीकरण किया जाता है। ऐसी रचनाएँ सभी ने लिखी हैं।

तथ्यप्रधान रचनाएँ हिंदी में खलील जिब्रान के प्रभाव से आई हैं। इनमें पशु-पक्षी, पेड़पौधे, नदीनिर्भर, पृथ्वीआकाश आदि के वर्तलाप द्वारा तथ्यों का उद्घाटन होता है। श्रीतेजनाथकाक की 'निर्भर और पाषाण', ब्योहार राजेंद्र सिंह की 'मीन के स्वर', बंक्रुंठाथ मेहरोत्रा की 'ऊँचे नीचे' आदि कृतियाँ इसी कोटि में आती हैं। श्रीसद्गुरुशरण भवस्थी की 'अमित पण्डित' नामक अन्वयिक भी इसी कोटि की

रचना है। उसमें एक पक्षिक है, जो संसारभ्रमण करता है और काम, क्रोध, मद, मोह और मोह के चक्र में पड़ता हुआ अंत में मुक्ति के पथ पर बढ़ता है। पक्षिक सावक का प्रतीक बनकर आया है। यह पुस्तक पूरी ढाई सौ पृष्ठ की है। अन्य रचनाएँ आठ दस पंक्तियों या २०-२५ पंक्तियों तक ही सीमित हैं।

सूक्तिप्रधान रचनाएँ

श्रीरवीन्द्रनाथ के 'स्ट्रेचर्ड्स' से सूक्तिप्रधान रचनाओं का प्रारंभ हुआ है। इसका अनुवाद श्रीरामचंद्र टंडन ने सन् १९३१ में 'कलरव' नाम से किया था। श्रीमाखनलाल जतुर्वेदी, श्रीहरिभाऊ उपाध्याय, वियोगी हरि आदि इस धारा के प्रमुख लेखक हैं। संस्कृत के सुभाषितों जैसी जीवनसत्यव्यंजक छोटी छोटी रचनाओं की परंपरा भी इस दृष्टि से उल्लेखनीय है जिसमें लेखक एक विचार देकर हृदय में भंकार पैदा करता है। माखनलाल जतुर्वेदी ने कला और साहित्य पर, हरिभाऊ उपाध्याय ने 'मनन' और 'बुद्बुद' में आत्मोन्नति को भावना पर और वियोगी हरि ने 'ठंडे छोटे' में गांधीवादी विचारधारा पर ऐसे ही गद्यगीत दिए हैं। इनमें चिंतन के साथ भावुकता भी मिली रहती है।

इस प्रकार हिंदी गद्यकाव्य की अपनी अलग मौलिक परंपरा और प्रयोग हैं। वह केवल बंगला का अनुकरण नहीं है, जैसा कि समझा जाता रहा है। हाँ, रवि बाबू की रचनाओं ने उसको एक निरपेक्ष रूपरेखा देने का महत्वपूर्ण कार्य प्रदर्शित किया है और राय कृष्णदास ने उनके आचार पर छोटे छोटे गद्यगीतों का प्रारंभ किया है। जैसे भारतेंदु के युग से ही ऐसे भावुकतापूर्ण उद्गारों की परंपरा मिलती है जिसे हम सहज ही गद्यकाव्य की कोटि में रख सकते हैं। आकार की दृष्टि से भी भारतेंदु युग में ही छोटे छोटे गद्यखंडों का प्रचलन मिलता है। इसका प्रमाण तत्कालीन पुस्तकों और पत्रपत्रिकाओं के पृष्ठ उलटने से मिल सकता है। सबको मिलाकर देखने से हिंदी गद्यकाव्य की विधा एक सहसा उत्पन्न हुई वस्तु जैसी न लगकर अपने साथ एक क्रमबद्ध इतिहास रखनेवाली पुष्ट धारा प्रतीत होती है। उसमें अनेक रचनाएँ हैं, जो समय समय पर विविध प्रवृत्तियों का प्रतिनिधित्व करती हुई प्रकाश में आती रही हैं। हिंदीतर साहित्य से प्रेरणा लेकर भी हिंदी के कुत्ती लेखकों ने अपनी भाषा को एक पुष्ट साहित्यिक धारा की प्रमुख्य देन दी है। हिंदी गद्यकाव्य ने एक लंबा पथ पार किया है और नाटक, उपन्यास, कहानी, निबंध की सीमा रेखाओं को पार करते हुए अपना पथ बनाया है। उसकी ओर लोगों का अपेक्षा भाव रहा है, परंतु यह सुकोमल सुकुमार विधा आज भी अपना अस्तित्व सार्वक कर रही है। उपेक्षित होने पर भी उसने साहित्य में जो स्थान बनाया है, वह उसकी शक्ति और सामर्थ्य का सूचक है।

गद्यकाव्य के प्रमुख लेखक

राय कृष्णदास (सन् १८९२)

रहस्योन्मुख आध्यात्मिक गद्यकाव्यों का प्रचलन रवींद्र की 'गीतांजलि' के अनुकरण पर हिंदी में सर्वप्रथम राय कृष्णदासजी ने किया। उनके गीतों का स्वर आध्यात्मिक ही है। अपने प्रेरणा स्रोत के संबंध में उन्होंने लिखा है : 'सो उसका ('गीतांजलि' का) यह अनुवाद (हिंदी अनुवाद) पाकर उस पुरानी प्रवृत्ति ('गीतांजलि' पढ़ने की) की तुमि का द्वार खुल गया। इतना ही नहीं उसके एकाध पृष्ठ में ही इतनी कोमलता, भावुकता और सरसता मिली कि मैं उसमें तन्मय हो गया। साथ ही उसी तरह के कितने ही घने भाव मेघपटल की तरह अंतस्तल में उमड़ पड़े। उसकी प्रत्येक पंक्ति से एक नया भाव सूझने लगा और अभी की पढ़ने की कौन कहे, वहीं रुककर मैं हठात् उन्हें उस पोथी की पोस्तीनों पर लिखने लगा। शायद 'साधना' की ये पंक्तियाँ उसी अवस्था की शोतक हैं—'पुलकित होकर मैंने गान आरंभ किया। प्रेम के सारे मेरा कंठ भर रहा था इससे मैं प्रति शब्द पर रुकता था' 'गीतांजलि' के पहले पृष्ठ का दूसरा वाक्य है—'तू इस लण-भंगुर पात्र (शरीर) को बार बार खाली करता है और नवजीवन से उसे सदा भरता रहता है।' इसे पढ़कर मैंने लिखा था—'तुम अमृत को बार बार कच्चे घटों में भरते हो और मैं उन्हें गलते देखता हूँ।' (साधना पृष्ठ ३३)। मगराज हिमालय उनका दूसरा प्रेरणा स्रोत है। उसके विषय में वे कहते हैं : 'हिमालय के प्राकृतिक सौंदर्य ने भी लिखने में बड़ी सहायता दी। लिखना दिन में तो होता ही, रात में भी घंटों बीतते। लिखता, बार बार पढ़ता और भूमता। इन्हीं भावों से मिलते जुलते वधों के भाव भी लिख डाले। मित्रों से बातचीत में कोई भाव उखड़ जाता तो साधारण घटना भावोद्बोधन करा जाती। उसी रंग में सरागो-... यही वह इतना स्पष्ट कर दूँ कि ऐसे जो भाव ऐहिक या भौतिक कारणों से उत्पन्न होते थे उन्हें भी आध्यात्मिक रूप में ही प्रकट करता था'।'

अपने कृतित्व की मौलिकता के बारे में एक दूसरे स्थान पर वे कहते हैं : 'साधना की धारा तो गीतांजलि के प्रभाव की है और उसकी अभिव्यक्ति में कोई नयापन नहीं। वह रविबानू की ही है। हाँ, 'छायापथ' में कुछ अपना मार्ग मैंने सोजा है'।'

१. 'हंस', जुलाई-अगस्त १९३१ में स्वयं राय कृष्णदास लिखित 'अतीत' शीर्षक लेख।

२. 'मैं इनसे मिला', दूसरी किस्त, पृष्ठ २६।

रायजी के उक्त कवनों से तीन तथ्यों का पता चलता है—(१) रवींद्र का पूरा प्रभाव, (२) हिमालय के प्राकृतिक वातावरण का योग और (३) प्रत्येक घटना को आध्यात्मिक रूप देना। लेकिन यह साधना के लिये ही ठीक है। 'छायापथ' और 'प्रवाल' में उनका पथ भिन्न हो गया है। 'छायापथ' में निवेदन का ढंग बदल गया है और लेखक ने कभी अपने आराध्य को स्त्रीरूप में संबोधित किया है, स्वयं पुरुष बन गया है और कभी उसे पुरुषरूप में संबोधित किया है तथा स्वयं स्त्री बन गया है। 'छायापथ' में प्रकृति तथा अन्य वस्तुओं के निरपेक्ष वर्णन भी हैं, जब कि 'साधना' में उनका स्वसापेक्ष वर्णन है। 'छायापथ' में अन्व्योक्ति पद्धति का अधिक आश्रय लिया गया है, जब कि 'साधना' की अभिव्यक्ति में सीधापन है। 'छायापथ' में वार्तालाप शैली और कथात्मक शैली का योग है, जब कि 'साधना' में प्रार्थना शैली का ही प्राधान्य है। 'छायापथ' में परकीया प्रेम की ओर अधिक झुकाव है जब कि 'साधना' में रहस्यवादी प्रवृत्ति की ओर। इस प्रकार 'छायापथ' और 'साधना' दोनों की भावभूमि में पर्याप्त अंतर है। उनकी अन्य कृति 'प्रवाल' में न 'साधना' का रहस्योन्मुख प्रेम है और न 'छायापथ' का परकीया प्रेम, उसमें तो शुद्ध वात्सल्य रस की सरिता प्रवाहित है। मातापिता और पुत्रपुत्री के पारस्परिक वार्तालाप से ही यह कृति पूर्ण है। आधुनिक हिंदी पद्यसाहित्य और गद्यसाहित्य में इतना सजीव वात्सल्यवर्णन अन्यत्र मिलना दुर्लभ है। पिता और माता के हृदय की कोमलता और बालक के हृदय की अविद्यता दोनों का समान सकलता के साथ चित्रण करने में रायजी को अपूर्व सफलता मिली है।

आध्यात्मिक दृष्टि से रायजी अपने आराध्य से सतत आलिंगित रहते हैं। उनका प्रियतम उनके साथ प्रतिच्छन्न रहता है^१। प्रकृति इस मिलन के लिये पृष्ठभूमि का काम देती है।^२ उनका यह प्रियतम अज्ञात है—गोपियों का सगुण कुण्ड नहीं, भूतः उसमें स्थूल शृंगार का आभास तक नहीं है। उसमें केवल आलिंगन और चुंबन का ही सांकेतिक उल्लेख मिलता है।^३

मधुरा भक्ति की कोटि का वह प्रेम उनकी साधना में सर्वत्र व्याप्त है। इसके अतिरिक्त वे अपने प्रभु को सर्वत्र प्रकृति में व्याप्त देखते हैं तो उसे सगुण, सवाक् और शक्तिशाली कह उठते हैं।^४ उन्हें पुष्प की सुंदरता से प्रभु की महत्ता का ज्ञान होता है, संघ्ना, वर्णा, शरद् और प्रमात के सौंदर्य से प्रभु की दयालुता का अनुभव

१. 'साधना', पृ० ४७, ६६, ७०, ७७, ८४; 'छायापथ', ३२, ४६, ४६, ५१।

२. 'साधना', पृ० ४६; 'छायापथ', पृष्ठ ४२।

३. वही, पृष्ठ ५०।

४. 'साधना', पृष्ठ १०१।

होता है। प्रकृति के सौंदर्य में उनकी तल्लीनता यहाँ तक बढ़ जाती है कि उन्हें समस्त सृष्टि प्रभु के गान से स्तब्ध दिखाई देती है।^१ प्रकृति को इस दृष्टि से देखकर वे प्राकृतिक रहस्यवादी की कोटि में भी पहुँच जाते हैं।

संसार रूप उनकी साधना का वह है जा दास्यभक्ति का है। वे भगवान् की सेवा में ही आनंद का अनुभव करते हैं और स्वतंत्रता या मुक्ति नहीं चाहते।^२ उन्हें अपने प्रभु की शक्ति पर भट्ट भट्टा और दुःख विश्वास है और वे अपने प्रभु की इच्छा से जो कुछ वह करावे उसे करने में ही सुख अनुभव करते हैं, क्योंकि जिसने भृगुमरीचिका दिखाई है वही पार लगाकर प्यास बुझावेगा।^३

दार्शनिक दृष्टि से रायजी ने जीव, ब्रह्म, संसार, जन्ममरण, अमरत्व आदि पर विचार किया है। वे आत्मा और परमात्मा को एक ही मानते हैं और उनका विश्वास है कि जीव की यात्रा परमात्मा तक पहुँचाने पर ही समाप्त होती है।^४ कमल जैसे नाल पर टिका रहता है और नाल दिखाई नहीं देता वैसे ही जीव ब्रह्म पर आधारित है पर ब्रह्म दिखाई नहीं देता।^५ जीव के संबंध में रायजी का कहना है कि यद्यपि जीव ब्रह्म का अंश है पर यह रहस्य समझ में नहीं आता कि ब्रह्म उसे चाणभंगुर, नखर और मृत समझकर क्यों उससे दूर रहता है।^६

संसार के संबंध में उनका दृढ़ मत है कि वह माया नहीं है, क्योंकि सर्वत्र ब्रह्म ही उसमें व्याप्त है। भला यह कैसे हो सकता है कि भगवान् जिस बाटिका का माली हो वह माया हो।^७

वात्सल्यवर्णन की दृष्टि से उनके गद्यगीतों में लगभग सभी श्रेष्ठ हैं। उनमें शिशुहृदय की विचित्र आकांक्षाएँ मुखरित हैं।^८ इन स्थलों पर उनका पशुपत्तियों की प्रकृति का सूक्ष्म निरीक्षण भी द्रष्टव्य है।

१. वही, पृ० २१, २३।

२. वही, पृष्ठ ११।

३. वही, पृष्ठ ५५, १००।

४. 'साधना', पृष्ठ ५४, १०६; 'छायापत्र', पृष्ठ २८।

५. 'साधना', पृष्ठ २०।

६. वही, पृष्ठ १२।

७. वही, पृष्ठ २१।

८. 'प्रवाल', पृ० ७।

न केवल बालक वरन् मातापिता के हृदय की झंकी भी बड़ी सजीव है। कभी माँ बेटी के विवाहित होकर जाने पर दुःखित होती है,^१ कभी बेटे को 'हीरामन सुग्मा' बनाती है।^२

कुछ जड़ चेतन पदार्थों को लेकर रायसाहब ने शारदा जीवनसत्य की व्यञ्जना का भी प्रयत्न किया है। भ्रमना उनको बताता है कि पृथ्वी के हृदय में जहाँ ज्वालामुखी है वहीं कल्लोलीनी है।^३ नदी की पंकिल धारा कैंसी ही खींच हो, हमें अपने उद्देश्य की ओर बढ़ने का संदेश देती है।^४

प्रकृति के प्रति उनका सहज अनुराग है। सूर्य, चंद्र, नदी, निर्भर, संध्या, प्रभात, बादल, बिजली आदि पर उन्होंने एक मोले और जिज्ञासु हृदय के साथ विचार किया है। उनका वर्णन करके उनकी परोपकारवृत्ति से अभिभूत होना और वही बन जाने की कामना करना उन्हें विशेष प्रिय है।^५ पर्वत प्रदेश के सौंदर्य का उन-पर विशेष प्रभाव है।

रायजी की भाषाशैली अत्यंत परिमार्जित और संयत है। उसमें न तो वियोगी हरि की झालंकारिकता है और न चतुरसेन शास्त्री की व्यावहारिकता। रवींद्र की सहज भावाभिव्यक्ति के अनुकरण पर जिस नए ढंग की रचना उन्होंने की उसके लिये एक सहज स्वाभाविक भाषा की ही आवश्यकता थी। स्वभावतः वह भाषा संस्कृत की ओर झुकी हुई है, परंतु उसमें देशज और फारसी भरबी के प्रचलित शब्दों का पर्याप्त समावेश है। यदि यह कहा जाय कि उनकी भाषा का आकर्षण ही ये देशज और भरबी फारसी के शब्द हैं, तो अत्युक्ति न होगी।

इनकी शैली में चित्रोपमता का विशेष गुण है। जिस किसी दृश्य का वर्णन करते हैं उसका चित्र सा खड़ा कर देते हैं। रूपक और अन्वोक्तिप्रधान शैली से भिन्न जो प्रतीकात्मक शैली इन्होंने अपनाई है उसमें ये मानसिक दशाओं के चित्र अंकित करने में पूर्णतया सफल हुए हैं। 'साधना' में इस शैली का बहुत अच्छा प्रयोग हुआ है। वैसे इनकी शैली विषयानुकूल बदल जाती है। पर उसकी सादगी और प्रकृतिमत्ता सदा विद्यमान रहती है। धीर गंभीर गति से ही इनकी भाषा चलती है, भावेश का उसमें नाम नहीं है। वातावरण तथा मानसिक दशा का अत्यंत सहज चित्र अंकित करनेवाली कुछ पंक्तियाँ देखिए—

१. 'प्रबाल', पृ० २७।

२. वही, पृ० २६।

३. 'छायापथ', पृ० ४।

४. वही, पृ० ५।

५. वही, पृ० १६।

‘मैं भी दीपक बढ़ाकर अंधकार में विश्राम कर रहा हूँ। यदि कहीं जुगुनु भी चमक जाता है तो आँखों में आग सी लग जाती है। अचानक मेरा मन उस धुँधली ली की ओर जाने को क्यों अबल उठता है, जो इस विशाल नदी के उस सुदूर किनारे पर टिमटिमा रही है और जिसकी छाया सुवर्ण मानदंड का रूप धारण करके उसकी बाह ले रही है।’

सामूहिक रूप से उनको कृतियों की शैली पर विचार करें तो हम पाएँगे कि ‘साधना’ की शैली संस्कृत की ओर झुकी हुई है और ‘छायापथ’ अथवा ‘प्रवाल’ की व्यावहारिकता की ओर। लेकिन दोनों प्रकार की शैलियों में स्वाभाविकता है। ‘साधना’ में प्रार्थना शैली में आत्मनिवेदन की प्रधानता है तो ‘छायापथ’ में कथा शैली और वार्तालाप शैली में जीवन के सत्त्वों का साक्षात्कार किया गया है। ‘प्रवाल’ में उद्गार शैली है, जो उनकी अपनी वस्तु है। रायजी से पहले गद्यकाव्य की शैली उपन्यासपरक थी, गद्यगीत की शैली नहीं। गद्यगीत की शैली का आविष्कार उन्हें स्वयं करना पड़ा। रबींद्र के ऋणी होते हुए भी उसकी प्रतिष्ठा का श्रेय उन्हें मिलना उचित ही है। श्रीप्रात्मानंद मिश्र ने उनके विषय में ठीक ही लिखा है : ‘राय साहब ने एक ऐसी शैली का शिलान्यास किया, जिसमें यथेष्ट प्रवाह के साथ परिमार्जित भाषा की कोमलकांत पदमाधुरी का समुचित योग था। आपकी भाषा में न अव्यावहारिकता थी और न संस्कृत पदावली की जटिलता। कबींद्र रबींद्र के प्रभाव से ग्राम्णे सर्वप्रथम आध्यात्मिक गद्यकाव्य लिखना आरंभ किया था अतएव आपको ‘हैंस्योन्मुल भावात्मक गद्यकाव्य का प्रवर्तक कहना अत्युक्ति न होगी’।’

विद्योगी हरि (सन् १८९९)

हिंदी में भारतेंदु शैली के गद्यकाव्यों के प्रतिनिधि श्रीविद्योगी हरि मूलतः कवि हैं। ब्रजभाषा में उन्होंने अनेक महत्त्वपूर्ण काव्यकृतियाँ की हैं और भक्ति तथा संतसाहित्य का संपादन किया है। साथ ही गांधीजी के जीवनदर्शन को उन्होंने आत्मसात् करने का प्रयत्न किया है। इन सबके परिणामस्वरूप उनके गद्यकाव्यों में भक्ति, राष्ट्रीयता, विश्वबंधुत्व आदि की भावनाएँ स्वभावतः आ गई हैं।

उनकी गद्यकाव्य कृतियाँ हैं—‘तरंगिणी’, ‘अंतर्नाद’, ‘भावना’, ‘प्रार्थना’, ‘ठंडे छीटे’ और ‘श्रद्धाकण’। ‘तरंगिणी’ उनके गद्यकाव्यों का सर्वप्रथम संकलन है। इसमें उनका विरहविदग्ध हृदय अपने प्रभु के चरणारविंद में रहने को बिकल हो उठा है—‘इस महा पतित, प्रेमोन्मत्त, प्रपन्न एवं विरही हरि की प्रणय उत्कंठा आपके सरस सनेह राजीव नेत्रों में स्थान पा सके ? बस, इसी आशा से आपके बाँझनीय विरह से आर्द्र इस कठोर और नीरस हृदय से सरल स्रोत निकलने लगे, जो आज ‘तरंगिणी’ के रूप

में दिखाई दे रहे हैं।' इस पुस्तक का मुख्य उद्देश्य क्या है, इस विषय में प्रस्तावना-लेखक श्रीशिवाचार पांडेय का कथन है—'पुस्तक का मुख्य उद्देश्य भावों की ऊँचाई, गहराई, मिठास और नएपन की ओर है। परमात्मा और प्रकृति, स्वदेश और समाज, सुहृद्यों और बालकों का हृदय, मानवकर्तव्य और मानसमिलन यह इसके गूढ़ विषय हैं। डंग 'शीतांजलि' का है, परंतु रंग रबींद्र बाबू ही का नहीं है।' 'तरंगिणी' से यह पता चलता है कि लेखक की रुचि और विश्वास क्या है? 'अंतर्भाव' में 'तरंगिणी' की 'भावना' का ही विकास हुआ है। प्रभुप्रेम के उद्गार इसमें 'तरंगिणी' की अपेक्षा कम हैं। लेखक को राष्ट्रीय भावना और गांधीसंपर्क ने प्रभावित कर दिया है। सुधारकों और झालोवकों पर व्यंग्य और दलित के प्रति सहानुभूति के संत साध साध चलते हैं। यह भारतेंदु बाबू हरिश्चंद्र का प्रभाव है।

'भावना' में शुद्ध ध्यात्मनिवेदन है। यह उनके भक्त हृदय की झाँकी करानेवाली कृति है। अपनी दार्शनिक मान्यताएँ और विश्वास इसमें उन्होंने दिए हैं। इसमें वे सच्चे वैष्णव भक्त कवि के रूप में सामने आए हैं और इसमें दैव्य के साथ सख्यभाव का अक्षयजपन और ध्यात्मसमर्पण की भावनाएँ प्रमुख हैं। उन्होंने 'भावना' को वैष्णव-भावना के खंडकाव्य के रूप में प्रस्तुत किया है, जिसके आरंभ में मंगलाचरण के स्थान पर भगवान् की प्रतीक्षा में रत उनके हृदय की मंगलमयी 'स्वागत प्रस्तावना' है और अंत में 'भरतवाक्य' की भाँति 'तथास्तु' में भक्ति की महत्ता प्रतिष्ठित करने के लिये प्रभु से यह प्रार्थना की गई है कि 'तुम्हारी प्रेमलता प्रेमियों के तरुण भावतमालों को नित्य घालिगन किया करे और भावुकों के स्नेहनीरव तुम्हारी स्नेहदायिनी सतत हृदय से लगाए रहें।' 'तरंगिणी' की अपेक्षा 'भावना' की शैली सरल है। यहाँ उनकी वास्यवृत्ति का निखार है, जबकि 'तरंगिणी' में सख्यवृत्ति अपने पूरे जोर पर थी। पांडित्यप्रदर्शन भी 'तरंगिणी' में जितना है उतना 'भावना' में नहीं। 'भावना' एक पूर्ण रचना है, जिसमें हरिजी ने अपनी भक्तिभावना के स्वरूप का दिग्दर्शन कराया है।

'प्रार्थना' भावना के विचारों का विस्तार करनेवाली कृति है। उसमें सर्व-धर्मसमन्वय, विश्वबंधुत्व और दीनों के व्रत, प्रेम, भावना के अतिरिक्त अपने ध्यात्म-परिष्कार की भावना और मिल गई है। 'भावना' की शुद्ध भक्ति में 'प्रार्थना' की इन भावनाओं ने मिलकर उनकी वैष्णव भावना को और भी व्यापकता दे दी है।

'अष्टाक्षर' अपने डंग की अकेली रचना है। विश्वबंध महात्मा गांधी के जीवन और उनके कार्यों तथा सिद्धांतों का दिग्दर्शन इसमें कराया गया है। किस

१. 'तरंगिणी' के 'उत्सर्ग' में स्वयं लेखक।

२. 'तरंगिणी', प्रस्तावना, पृ० ४।

३. 'भावना', पृ० ९३।

प्रकार उस महात्मा ने स्वतंत्रता का प्रकाश फैलाया, किस प्रकार सत्य और अहिंसा के प्रयोग किए, किस प्रकार बलित मानवता को आशा की किरण दिखाई, किस प्रकार वह सांप्रदायिकता के विरुद्ध लड़ा, आदि विषयों के साथ इस कृति में प्रार्थनाभूमि पर उसके प्रवचनों के प्रभाव का भी वर्णन है। अंत में गांधीजी की शिक्षाओं को जीवन में उतारने की शुभ संमति दी गई है।

स्वयं गांधीजी की दृष्टि में परपीड़ा को जाननेवाला ही परम वैष्णव हो गया है^१। श्रीविद्योगी हरि ने उसी को अपने गद्यकाव्यों में व्यक्त किया है। तुलसी या सूर भ्रमवा कोई भी गांधीवादी दृष्टिकोण को अपनाकर जो कुछ कहेगा सुनेगा वह विद्योगी हरि के काव्यों से मिलती जुलती ही बात कहेगा।

श्रीविद्योगी हरि के गद्यकाव्य का मूल स्वर भक्ति का है। राय कृष्णदास की भाँति रहस्योन्मुख प्रेम को उन्होंने अपनी रचनाओं में आग्रह के साथ स्थान नहीं दिया। उनका आराध्य बही है, जो तुलसी और सूर तथा अन्य कृष्णभक्तों का है। बावों के चक्कर में न पड़कर उनसे परे तुलसी की भाँति वे अपने चित्त चंचरीक को प्रभु के पादपद्मों में लगा देना चाहते हैं^२। उपनिषदों के मांथन, साधना की कठिनाइयों, उपासना के वैशिष्ट्यों में प्रभु को न पाकर उपासक की भाँति उनकी कृपायाचना करते हुए प्रेम द्वारा उसे प्राप्त करना चाहते हैं^३। वे सब धर्मों को रंग बिरंगी प्यालियाँ और उनमें प्रभु के गुणगान को अमीरस मानते हैं तथा वर्म के नाम पेय-लुहनेवाले मजहबियों को मतवाला कहते हैं।^४

भक्ति के अतिरिक्त दूसरी भावना विद्योगी हरि के गद्यकाव्यों में राष्ट्रप्रेम की है। वे अतीत गौरव के वैतालिक हैं, इसलिये प्रभु से प्रार्थना करते हैं कि हे प्रभु, यदि तुमको मुझे अवसागर में ही भेजना है तो उस परम पवित्र देश में जन्म देना, जहाँ की माटी भी खाकर आपने त्रिलोक दिला दिया था।^५ उन्हें स्वर्ग को भी तुल्यवत् समझनेवाले पर्णकुटीरवासी मंत्रद्रष्टा ऋषि की संतान और ब्रह्मात्मिक का अनुभव करनेवाले गुरु का शिष्य होने का अभिमान है, इसी लिये वे भारतवासियों को कार्य-भूमि में स्वकर्तव्य कर दिलाने के लिये आह्वान करते हैं।^६

१. 'वैष्णव जन तो तैने कहिए जे पीड बराई जाये रे।' बाला नरसी मेहता का मजन उनको विशेष रूप से प्रिय था।
२. 'भावना', पृ० ३८।
३. वही, पृ० ३२।
४. वही, पृ० १६।
५. 'तरंगिली', पृ० १०२।
६. वही, पृ० ११२।

वे देश की दुर्दशा से इतने प्रभावित होते हैं कि उनका भक्त हृदय राग-रागिनियों के मादक आलापों में स्वर्गीय संगीत की झलक न पाकर दलितदुखियों के विलापों और पीड़ितों के करुण क्रंदन को और ही मुड़ता है और अपने प्रभु को धीखा तथा वंशी से न रिझाकर मजदूर का प्रतिनिधि बनकर टाँकी और हथौड़े के स्वर से रिझाना चाहता है। 'अद्धाकण्' में तो गांधीजी के सिद्धांतों की व्याख्या ही दी गई है। खादी और चर्खा, हरिजनोद्धार और दरिद्रसेवा, अन्न और स्वावलंबन, राष्ट्रभाषा और वैष्णवता, धर्म और राजनीति, गोपूजा और सर्वधर्म समन्वय, सर्वोदय और स्वराज्य, हिंसा और अहिंसा पर गांधीजी के मतों का संक्षिप्त भाष्य 'अद्धाकण्' की पूंजी है। उनका बलिदान, उससे उनकी लोकप्रियता, गांधीवादियों की आडंबर-प्रियता आदि पर भी उन्होंने लिखा है।

भाषा और शैली की दृष्टि से वियोगी हरि के गद्यकाव्य अलग दिखाई देते हैं। एक ओर वे गोविंदनारायण मिश्र की शैली का अनुकरण करते हुए अनुप्रासयुक्त सामासिकपदावली वाली पांडित्यपूर्ण भाषा लिखते हैं, -तो दूसरी ओर -वे सहज बोधगम्य, सरल और चलती हुई हिंदुस्तानी लिखते हैं। पहले प्रकार की भाषा गांधीजी के प्रभाव के कारण बाद की रचनाओं में मिलती है। एक तीसरे प्रकार की भाषा वह है जिसमें न पांडित्य प्रदर्शन है, न चलतापन। इसमें सभी भाषाओं के सब प्रचलित शब्द स्वतः आ गए हैं।

हिंदी गद्यकाव्य के लेखकों में वियोगी हरि अनुप्रास और रूपक के सम्राट् हैं। उन्होंने स्थान स्थान पर सांगठ्यक भी दिए हैं^१। लेकिन रूपकों में जटिलता नहीं है। जैसे अनुप्रास सरल और स्वाभाविक होते हैं। जैसे 'कितने कर्मठ कामनाकामिनी को कंठ से लगाए जलकेलि' में या 'काव्य में कलित कलाओं का केलिकल्लोल देखकर ही विज्ञान सत्य में टन्मय हुआ है'^२।

अनुप्रास, रूपक और उपमा के अतिरिक्त मानवीकरण^३ और अन्योन्य^४ का प्रयोग अधिक किया गया है। एक ओर वस्तु उनकी शैली में यह है कि संस्कृत फारसी के कवियों की उत्कियों को बीच-बीच में सजाकर वे अपनी भावुकता को गरम सीमा पर पहुँचा देते हैं। श्रीसद्गुणशरण अवस्थी ने ठीक ही लिखा है—'वियोगी हरि जी की मेधाशक्ति बड़ी तीव्र है। इन्हें अपनी शैली के विन्यास में संस्कृत, फारसी आदि के विद्वानों की भाषिक उत्कियों का एक सुंदर सौपान मिलता है, जिसके

१. 'भावना', पृ० ३३।

२. वही, पृ० ३८।

३. 'तरंगिणी', पृ० ३७; 'भावना' पृ० २४।

४. वही, पृ० ६७, ६८, १०४, १०७; 'अंतर्भाव', पृ० ५२, ५३, ८०, ८४, 'भावना' पृ० १८-१९।

सहारे भाप अपनी भावुकता के चरम उत्कर्ष तक पहुँच जाते हैं। वास्तव में प्राचीन रसपूर्ण मार्मिक उक्ति के विषयों को सहेतुक सजाने में ही भापकी भावात्मक शैली की विशेषता है।^१ इसके साथ ही व्यंग्य और तीखापन भी उनकी शैली की अनुपम विशेषता है। यह बात वहाँ मिलती है, जहाँ वे युवकों के फैशन और विलासप्रियता पर चोट करते हैं तथा भ्रमियों और धर्म के ठेकेदारों को टाँटते हैं। 'भ्रतर्नाद' और 'ठंडे छीटे' में पृष्ठ के पृष्ठ ऐसे अंशों से भरे हैं, जिनमें उनके अंतर का विद्रोह व्यंग्य और तीखापन लिये हुए प्रकट हुआ है।^२

आचार्य चतुरसेन शास्त्री (सन् १८६१-१९६०)

आचार्य चतुरसेन शास्त्री गद्यकाव्य के लेखक के नाते अपनी भिन्न शैली के द्वारा एक नई दिशा की ओर इंगित करनेवाले साहित्यकार हैं। राय कृष्णदास की रहस्यवाहिता, वियोगी हरि की शक्तिभावना और दिनेशानंदिनी की प्रेम की पीड़ा से भिन्न इनमें सामाजिक अधोगति के लिये तीव्र असंतोष और कुछ कर गुजरने की उत्कट लालसा है। इनके गद्यकाव्य संग्रहों के नाम हैं—'भ्रतस्तल', 'मरी खाल की हाथ', 'जवाहर' और 'तरलाग्नि'। इनमें से 'जवाहर' में 'मरी खाल की हाथ' की चौदह राष्ट्रीय रचनाओं का संग्रह होने से केवल तीन ही गद्यकाव्य संग्रह रह जाते हैं। स्थूल रूप से इन तीनों संग्रहों के गद्यकाव्यों को दो भागों में बाँटा जा सकता है—भावों संबंधी गद्यकाव्य जिसका संग्रह 'भ्रतस्तल' में है और राष्ट्रीय गद्यकाव्य जिसका संग्रह 'मरी खाल की हाथ' और 'तरलाग्नि' में है।

'भ्रतस्तल' में दो प्रकार के गद्यकाव्य हैं—१. भावों से संबंध रखनेवाले वे गद्यकाव्य, जिनमें भावों का बिज प्रहण कराया गया है और २. अपनी मृत पत्नी की स्मृति में लिखे गए वैयक्तिक गद्यकाव्य जिनमें उसके सौंदर्य, विवाह के समय के उसके आत्मसमर्पण आदि की भूलक है। पहले प्रकार के गद्यकाव्य २४ हैं और दूसरे प्रकार के ७४। श्रीपद्मसिंह शर्मा ने 'भ्रतस्तल' के संबंध में लिखा है—'भ्रतस्तल' के चतुर चित्तरे ने बड़े कौशल से, बड़ी सफाई से, मानसिक भावों के विविध रूपरंग के विचित्र चित्र खींचकर कमाल का काम किया है। मैं उन्हें इस सफलता पर बधाई देता हूँ। 'भ्रतस्तल' हिंदी में निस्संदेह अपने ढंग की एक नई रचना है। यह पाठक और लेखक दोनों के काम की चीज है। समझदार पाठकों के लिये शिक्षाप्रद मनोविनोद की सामग्री है और लेखकों के लिये भावचित्रण का बढ़िया साधन।'

'मरी खाल की हाथ' में पच्चीस रचनाएँ हैं जो विषय की एकता की दृष्टि से संगृहीत कर दी गई हैं। इनमें आठ कहानियाँ हैं, २ कविताएँ और १५ गद्यकाव्य।

१. 'बुधा', वर्ष ८, खंड २, संख्या १, अप्रैल १९३५, पृ० १६८।

२. 'भ्रतर्नाद', पृ० ७१, ८२, ७८, ६६, १०३, १०५; 'ठंडे छीटे', पृ० ३८, ४३, ५१, ६२, ६४, ६६।

राष्ट्रीय स्वतंत्रतासंग्राम और उसमें जूझनेवाले वीरों की प्रशंसा से ये गद्यकाव्य भरे हैं। इनमें स्वदेश का गौरवमान है, अभाव और दीनता का चित्रण है, अंग्रेजी पर व्यंग्य है, जवाहरलाल और कमला नेहरू की प्रशंसा है और सुभाष का बशोगान है। ये गद्यकाव्य बड़े भोक्ता हैं। इसी शृंखला की कड़ी 'तरलानि' है। इसमें मुगलों के आक्रमण के समय की भारत की अवस्था से लेकर आज़ातक के भारत के उत्थान-पतन की झंझट है। यह निरालो शैली में लिखी हुई एक खंडकाव्य के ढंग की कृति है जो गद्य में आचार्यजी की लेखनी का स्पर्श पाकर और भी सौंदर्यमयी हो गई है। इसमें स्वतंत्रतासंग्राम के तिलक, गांधी, पटेल, जवाहर आदि योद्धाओं, रविबाबू जैसे श्रेष्ठ संस्कृतिप्रवर्तार, भगत सिंह जैसे क्रांतिकारी देशभक्तों की सेवाओं का मूल्यांकन किया गया है। एक प्रकार से यह राजनीतिक संग्राम का दासता के युग से स्वतंत्रता के स्वर्णविहान तक का सिद्धान्तलोक है। इस प्रकार 'मरी खाल की हाथ' और 'तरलानि' दोनों का संबंध हमारे देश के राष्ट्रीय आंदोलन और उसके इतिहास से है।

आचार्य चतुरसेन शास्त्री के भाव संबंधी गद्यकाव्यों का ऐतिहासिक महत्त्व है। हिंदीसाहित्य में 'अतस्तल' से पहले 'उद्भात प्रेम' की विशेषशैली में प्रेम का ही विवेचन हो रहा था। यह वाग हम गद्यकाव्य के विषयविवेचन में देख चुके हैं। वहाँ हमने राजा राधिकागण प्रसाद सिंह के 'नवजीवन या प्रेमलहरी', लक्ष्मी-नारायण सिंह 'सुषांजु' के 'वियोग' और मोहनलाल महतो 'वियोगी' के 'धुंधले चित्र' का उल्लेख इस संबंध में किया है। प्रेम की एकांगिता से अन्य भावों के विषय क्षेत्र में गद्यकाव्य के विकसित होने की संभावनाओं को मूर्त रूप देना 'अतस्तल' का काम है। आचार्य पं० रामचंद्र शुक्ल ने लिखा है—'पहले तो बंग भाषा के 'उद्भात प्रेम' (चंद्रशेखर मुखोपाध्याय कृत) को देख कुछ लोग उसी प्रकार की रचना भी और झुके, पीछे भावनात्मक गद्य की कई शैलियों की ओर। 'उद्भात प्रेम' उस विक्षेप शैली पर लिखा गया था जिसमें भाववेश छोटित करने के लिये भाषा बीच बीच में असंबद्ध अर्थात् उलझी हुई होती थी। कुछ दिनों तक तो उसी शैली पर प्रेमोद्गार के रूप में पत्रिकाओं में कुछ प्रबंध—यदि उन्हें प्रबंध कह सकें—निकले, जिनमें भावुकता की झलक यहाँ से वहाँ तक रहती थी। पीछे श्रीचतुरसेन शास्त्री के 'अतस्तल' में प्रेम के अतिरिक्त दूसरे भावों की प्रबल व्यंजना अलग अलग प्रबंधों में की गई, जिनमें कुछ दूर तक एक ढंग पर चलती धारा के बीच बीच में भाव का प्रबल उत्थान दिखाई पड़ता था। इस प्रकार इन प्रबंधों की भाषा तरंगवती धारा के रूप में चली थी, अर्थात् उसमें 'धारा' और 'तरंग' दोनों का योग था।'^१

भावों के विश्लेषण में आचार्य जी ने या तो भावविशेष की परिस्थिति का चित्र खींचा है या उस भाव को प्रतिक्रिया का वर्णन किया है जिससे उस भाव का

स्वरूप हृदयंगम हो सके। पहले प्रकार के वर्णन के लिये लज्जा का यह वर्णन देखिए। इसमें नायिका को प्रियतम के पास भेजने के आग्रह पर नायिका की स्थिति का चित्रण किया गया है और बताया गया है कि लज्जा में क्या दशा होती है। नायिका कहती है—‘मेरी अच्छी बीबी ! बड़ी छाटो बीबी ! देखो, भला कही ऐसा भी होता है। राम राम ! मैं तो लाज से गड़ी जाती हूँ। तुम्हें तो हया न लिहाज ! देखो, हाथ जोड़ूँ धीरे धीरे तो बोलो ! हाय ! धीरे धीरे ! धरे नहीं, गुदगुदी क्यों करती हो ? नोचो मत भी ! तुम्हें हो क्या गया है ? कोई सुन लेगा ! धकेलो मत, देखो मेरे लग गयी, पैर का भंगूठा कुचल गया। हाय मिया ! बड़ी निर्दयी हो, मैं तुम्हें ऐसा न जानती थी ।’^१

ऐसी ही सजीव भाषा में उन्होंने रुप, प्यार, वियोग, भ्रतृति, दुःख, भ्रनुताप, शोक, चिंता, लोभ, क्रोध, निराशा, चूष्णा, भय, भ्रंशति, कर्मयोग, दया, वैराग्य, मृत्यु, रुदन, लालसा आदि का वर्णन किया है। प्रत्येक भाव के लिये उसके अनुरूप घटनाओं की सृष्टि और उपयुक्त वर्णन उनकी विशेषता है। भ्रतृति, दुःख, भ्रनुताप, शोक, चिंता आदि में जो भंवर है, उसे साधारणतः बताना कठिन है, पर उन्होंने अपनी सूक्ष्मदर्शिनी प्रतिभा से उनके सजीव चित्र दिए हैं। इन मनोवेगों का बहुत ही वैज्ञानिक और यथातथ्य वर्णन हुआ है। हिंदी में ऐसा भावचित्रण दूसरा कोई गद्यकाव्य लेखक नहीं कर सका, यह निश्चिन्त सत्य है।

पत्नी की स्मृति में लिखे गए गद्यकाव्यों में लेखक ने उसके रूप, सौंदर्य और गुणगौरव का वर्णन किया है। ये गद्यगीत भावों पर लिखे गए लंबे गद्यकाव्यों से छोटे हैं। इनमें एक ही भावना व्याप्त है और उसी की सांकेतिक अभिव्यंजना है।

राष्ट्रीय गद्यकाव्यों में उन्होंने स्वदेश के अतीत गौरव का चित्र खींचने की और विशेष रुचि दिखाई है। इसके लिये वे कभी स्वदेश को एक वृद्ध तपस्वी का रूप देकर उसकी अमाशीलता और आक्रमणकारियों के प्रति उसकी उदार दृष्टि का चित्रण करते हैं^२। कभी उसपर पड़ी देवी आपत्तियों और वर्तमान दुर्दशा की याद करते हैं^३। कभी उसे लूटनेवालों की निर्दयता की भर्त्सना करते हैं और स्वयं अशक्त होते हुए भी उसके लिये मरमिटने को प्रस्तुत होते हैं^४। कभी उसकी सुहावनी प्राकृतिक सुंदरता पर मुग्ध हो उठते हैं^५। ‘माँ गंगी’ नामक गद्यकाव्य में बाल्मीकि और व्यास के अमाने की गंगा की महिमा की तुलना में आज की गंगा की दरिद्रता का चित्र

१. ‘अतस्तल’, पृष्ठ ११।

२. ‘मेरी लाल की हाय’, पृ० २।

३. वही, पृ० ५।

४. वही, पृ० ७।

५. वही, पृ० ९।

प्रकट करके लेखक ने हमारे पतन की ओर संकेत किया है। 'तरलाग्नि' में राष्ट्रीय विकास बिखाते हुए आंदोलन के प्रमुख कर्णधारों का सांकेतिक शैली में यह वर्णन हुआ है। भारत कैसे विलास की नींद सोकर अपनी जातीयता को भूल गया, कैसे उसका नैतिक पतन हुआ, कैसे उसकी फूट से लाभ उठकर उसे गुलाम बनाया और उसपर अनेक जातियों का राज्य हुआ। हमारे राष्ट्रीय और जननेताओं द्वारा प्रेरणा पाकर देश फिर कैसे संघटित हुआ और स्वाधीनता प्राप्त की, इसका बड़ा प्रभावोत्पादक वर्णन है। यह क्रमबद्ध इतिहास है जो काव्यात्मक शैली में लिखा गया है। धीरे-धीरे की भावना इसमें प्रधान है। 'तरलाग्नि' देशभक्ति को व्यक्त करनेवाला शब्द है। इसकी शैली खंडचित्रों की सी है, जैसे किसी सूचनाविभाग की फिल्म की कवित्वपूर्ण व्याख्या हो।

भाषाशैली की दृष्टि से आचार्यजी का अपना अलग स्थान है। वे तत्सम शब्दों के स्थान पर तद्भव शब्दों को विशेष महत्व देते हैं जिसके कारण उनकी भाषा चिर-परिचित सी लगती है। उनकी भाषा बोलचाल के निकट और व्यावहारिक है जिसमें अरबी फारसी के भी शब्द अपने उपयुक्त स्थान पर आते चले जाते हैं। वे आशीर्वाद के स्थान पर 'असीस', उत्साह के स्थान पर 'उत्साह', 'लच्छण' के स्थान पर 'लक्ष्मण', उत्सास के स्थान पर 'हुसास' लिखना अधिक पसंद करते हैं। मयस्वर, सुखवि, तौफीक, रिजू जैसे फारसी अरबी के शब्द बोलचाल की भाषा के बीच खूब फबते हैं।

स्थानीय शब्दों और मुहावरों का प्रयोग करने में आचार्यजी को कमाल हासिल है। इस कारण उसकी भाषा में शक्ति और प्रवाह अनायास आ गया है। 'यौवन अलग सोया पड़ा था', 'मैं क्या भिखारी या नदीबा हूँ', 'कितनी सौस भुगतनी है', 'पोटली रंगवाकर बांध रही थी', आदि प्रयोगों में दिल्ली और मेरठ के बीच के गाँवों में बोली जानेवाली भाषा का स्थानीय रूप है। खड़ी बोली में स्वीकृत मुहावरों और कहावतों के बीच जब ये ग्रामीण प्रयोग आते हैं तब भाषा की शक्ति द्विगुणित हो जाती है।

आचार्यजी रूपक, उत्प्रेक्षा, मानवीकरण, प्रतीक और उपमा अलंकार का विशेष प्रयोग करते हैं। अलंकार स्वाभाविक रूप से आते हैं और उनकी चलती हुई व्यावहारिक भाषा में अपूर्व शक्ति उत्पन्न कर देते हैं। अलंकारों से उन्हें मूर्त अमूर्त भावों के चित्रांकन में सहायता मिलती है।

इसकी शैलीय तो विषय के अनुरूप बदलती रहती है, पर फिर भी इन्हें वार्तालाप शैली और स्वगतकथन की शैली विशेष प्रिय है। वार्तालाप शैली का सर्व-श्रेष्ठ उदाहरण 'प्यार में मिलता है'। स्वगतकथन की शैली का रूप 'आशा' नामक गद्यकाव्य में मिलता है—'आशा ! आशा !! अरी भलीमानस ! जरा ठहर तो सही, सुन तो सही, कितनी दूर है ? मंजिल कहाँ है ? और छोर किधर है ? कहीं कुछ भी

तो नहीं दीखता। क्या धंधेरे है? छोड़! मुझे छोड़! इस उन्चाकांचा से मैं बाल भ्रामा। पड़ा रहने दे, मरने दे, अब और बीड़ा नहीं जाता। ना ना, अब दम नहीं रहा, यह देखो, यह हड़डी टूट गई, पैर चूर चूर हो गए, साँसा रुक गया, दम फूल गया। क्या मार ही डालेगी सत्यानाशिनो! किस सज्जबाग का भाँसा दिया था! किस भृग-तृष्णा में ला डाला मामाचिनी! छोड़ छोड़! मेरी जान छोड़! मैं वही पड़ा रहूँगा।'

वर्णनात्मक शैली 'तरलाग्नि' में और सूक्ष्मात्मक शैली 'अंतस्तल' के 'पत्नी के प्रति' लिखित गद्यकाव्यों में मिलती है। कहीं कहीं वर्णनात्मक तथा स्वगतकथन शैली का मिश्रण भी हो जाता है। जैसे क्रोध, भय, कर्मयोग आदि में कोई भी शैली हो, वे सजीवता लाने का पूर्ण प्रयास करते हैं और उसमें सफल भी होते हैं। डाक्टर धीरूवलाल के शब्दों में 'चतुरसेन शास्त्री ने अपनी गद्यरचना में बातचीत का लय और संगीत स्पष्ट रूप से उतार दिया है। वही बातचीत की बेतकल्लुकी, वही एकना, वही तोड़, वही उतारचढ़ाव और वही मनमोहकता, सभी कुछ पूर्ण रूप से मिलती है।'

दिनेशनंदिनी (सन् १९१५)

हिंदी गद्यकाव्य के लेखकों में यदि किसी ने सबसे अधिक कृतियाँ दी हैं तो श्रीमती दिनेशनंदिनी डालमिया ने। आरंभ से उन्होंने गद्यकाव्य ही लिखा। पद्यकाव्य पोछे चलकर उन्होंने दिए हैं जो सफल नहीं हैं। वे हिंदी में गद्यकाव्य की लेखिका के नाते ही सदैव स्मरण की जायेंगी। उनके गद्यकाव्यों में व्यक्तिगत सुललित की व्यंग्यना प्रधान है। जनजीवन को उन्होंने नहीं छुड़ा। इस संबंध में उनका कथन है—'सामाजिक जीवन का मेरा अनुभव नहीं है तो मैं कैसे लिखती! बिना अनुभव के कुछ लिखना बेईमानी है। इसलिए सामाजिक जीवन पर लिखने को मुझे इच्छा ही नहीं हुई। मैं तो व्यक्तिगत ही लिखती हूँ और उसी को जग की अभिव्यक्ति समझती हूँ।' व्यक्तिगत से उनका अभिप्राय प्रेम संबंधी भावनाओं से है।

श्रीमती दिनेशनंदिनी के गद्यकाव्यों का आरंभ 'शबनम' के गद्यगीतों से हुआ है। 'शबनम' के गद्यगीतों के संबंध में श्रीरामकुमार वर्मा ने लिखा है—'दिनेशनंदिनी जी का संसार भरम और अंधकार से बना हुआ है, पर प्रकाश पाने के लिये उसके कण अनंत गति से भ्रमण कर रहे हैं। उसके अंधकार का आतंक होते हुए भी वसंत की आकांक्षा है।' उसके बाद 'भौतिक मास', 'आरदीया', 'दुपहरिया के फूल', 'वंशी-रव', 'उन्मन' और 'स्पंदन' नामक उनकी रचनाओं में सर्वत्र वही भ्रम और अंधकार का संसार है। 'उन्मन' में गहन दार्शनिकता और गंभीरता का समावेश हुआ है और

१. वही, पृ० ४२।

२. 'साधुनिक हिंदी साहित्य का विकास', पृ० १६०-१६१।

यह भाशा बँधती है कि अविष्य में लेखिका की जैविक अनुभूति को स्थिरता प्राप्त होगी, परंतु 'स्पंदन' में वह भाशा सदा के लिये नष्ट हो जाती है। 'स्पंदन' लेखिका के जीवनसाथी चुनने के बाद की रचनाओं का संग्रह है, परंतु उसमें निराशा और विवाद का जो घना बातावरण है उसे बेधकर उत्साह की कोई किरण बाहर आती नहीं दीखती। इस प्रकार लेखिका की आत्मा ने काव्य के जगत् में अपनी यात्रा जहाँसे आरंभ की थी वहीं की धूपछाँही जाली में उसकी उमंगें बैसी रह गई हैं। बीच की रचनाओं में 'दुपहरिया के फूल' में उसकी तड़प और तृष्णा अपनी खरम सीमा पर पहुँची दिखाई देती है और लगता है जैसे कि वह प्रिय के अभाव में जीवन के सुख से ही विरत है; परंतु 'वंशोरव' में प्राणों की पीड़ा ही उपचार बनने से वह फिर समत हो गई है। यदि उनकी रचनाओं के उत्कर्ष की दृष्टि से विचार करें तो हमें तीन मोड़ मिलते हैं। एक तो 'शबनम' की किशोरकाल की रचनाएँ हैं, जिनमें प्राणों की पीड़ा का झुलसाने-वाला रूप और आत्मसमर्पण की उत्कट लालसा का प्रदर्शन है। 'शबनम' अपने पीछे 'भौक्तिक माल' और 'शारदीया' की रचनाएँ लिए हैं, जो क्रमशः भाशा और हृथ के आधार पर प्रियत्वप्राप्ति जनित संतोष को व्यक्त करती हैं। दूसरा मोड़ 'दुपहरिया के फूल' में है, जहाँ एक बार कवियत्री फिर निराशा और दुखी दिखाई देती हैं, परंतु वह निराशा और अज्ञान भावुकता न होकर एक जीवनसुलभ तीक्ष्णता और आत्मपीड़न है। वह 'वंशोरव' और 'उन्मन' में क्रमशः शांत और स्थिर होता जाता है और पार्थिवता से प्रताड़ित होकर आध्यात्मिकता की ओर उन्मुख होने का उपक्रम करता है। लेकिन प्राणों की जो प्रतिदान भावना असंतुष्ट रह गई है वह नारीत्व को सार्थक किए बिना रह जाती, यह संभव नहीं था, इसलिये उसने किसी को समर्पण किया। जबतक समर्पण नहीं किया था तबतक तो वह अपने मन की पूर्णता के प्रति ललक को लेकर ही रोती हुईसती थी और सोचती थी कि कभी तो पूर्णता मिलेगी और जीवन भर की लीज और असंतोष 'स्पंदन' के गीतों में समा गया। जैसे किसी उमंग और उत्साहभरे हृदय पर कोई शिला रख दे, ऐसा अनुभव होता है 'स्पंदन' पढ़कर। वही पुरानी टीस है। लेखिका के शब्दों में—'स्पंदन का आश्रय सत्य वही है, जो 'शबनम' अथवा 'उन्मन' का है; पर अभिव्यक्तिमाँ (माइलस) बिल्कुल भिन्न है, जो पाठक की पैनी दृष्टि से सुरक्षित न रहेगी। जीवन का पार्थिव परिवर्तन अंतर के शाश्वत क्रम को नहीं उलट सकता'।^१ तीसरा मोड़ उसके बाद के गद्यगीतों से आता है। उनमें कोई एक स्वर स्पष्ट नहीं। परंतु इधर उनकी जो कविता पुस्तकें निकली हैं उनमें गार्हस्थ्य जीवन की समस्याओं और मातृत्व की स्थितियों के प्रति ही झुकाव अधिक है जो संभवतः परिस्थितियों और समझौते की ओर पदसंचरण है। दूसरा उपाय भी क्या हो सकता था ?

अब तनिक यह देखें कि दिनेशानंदिनी के गद्यगीतों का प्रतिपाद्य क्या है ? जैसा कि हम कह आए हैं, उनके गद्यगीतों में पाण्डित्य प्रेम की व्यंजना है। उनमें मांस-लता अधिक है। उसका रूप क्या है, यह देखने से पहले उनकी इस विषय की मान्यता को ज्ञान लेना उचित होगा। वे कहती हैं—‘मैं मनुष्य में मानवता देखना चाहती हूँ, देवता नहीं। इसलिये अपनी रचनाओं में मानव के शरीर के माध्यम से ही उसकी आत्मा तक पहुँचने का मेरा प्रयत्न रहा है।’ इससे भी आगे बढ़कर वे प्रेम, भक्ति और आध्यात्मिकता हीनों को एक ही वस्तु मानती हैं और पण्डित अपाण्डित में कोई भेद नहीं करना चाहती^१। अभिप्राय यह है कि उनमें लौकिक प्रेम की व्यंजना का प्राधान्य है और वे उसको स्वाभाविक मानती हैं।

लौकिक प्रेम के प्रति इस तीव्र आकर्षण का कारण उनकी नारीभावना का ऐश्वर्य के प्रति स्वाभाविक आकर्षण और भौतिकता के प्रति सहज भुकाव है। अपने को संबोधित करके एक स्थान पर वे कहती हैं कि ‘हे पगली, तेरी वाली उम्र जप तप, पूजा पाठ, ध्यान धारणा का अभ्यास कर स्वर्ग की सड़क पर चलने की नहीं है^२।’ वे फलक के पैमाने में भरी हुई गुलरंग बाखली की तलछट तक पी जाना चाहती हैं, जिससे वे दर्दजिस्म को ठूना कर सकें और उसकी सुख पीड़ा में अपने को भूल सकें।^३

इस लौकिक प्रेम की व्यंजना के मूल में उपेक्षित, वंचित और निराश नारीत्व का हाहाकार है।

लौकिक प्रेम की व्यंजना के लिये कृष्णभक्तों की पद्धति को भी दिनेशानंदिनी ने अपनाया है। राधाकृष्ण की प्रेमलीला के माध्यम से उन्होंने अपनी भावनाओं का ही व्यक्तीकरण किया है। ऐसे गद्यगीतों में कृष्णभक्तिके कवियों की आया स्पष्ट दिखाई देती है। इनमें कभी संघ्या को गाय दुहते समय राधाकृष्ण के मिश्रण का चित्रण हुआ है,^४ गोपीभाव से उन्होंने कृष्ण से छिपकर मिलने का वर्णन बहुधा किया है।^५

आध्यात्मिक कोटि में ही उनके वे गद्यगीत आते हैं, जिनमें सुखीमत का प्रभाव है। ‘शारदीया’ और ‘दुपहरिया के फूल’ में ऐसे गद्यगीतों की भरमार है। इनमें प्रेम की शराब को लेकर मिश्र प्रकार से हृदय की बात कही गई है। प्रतीक भी सब फारसी शायरी के ही आए हैं।^६

१. ‘मैं इनमें मिला’, पृ० १३४।

२. ‘स्पर्शन’, पृ० १३।

३. ‘शबनम’, पृ० ३३।

४. वही, पृ० ४८।

५. वही, पृ० ८७ : ‘शारदीया’, पृ० ३६।

६. ‘शारदीया’ पृ० ४६, ७८ : ‘दुपहरिया के फूल’, पृ० १२।

प्रकृति से दिनेशनंदिनीजी को कम अनुराग है, भवतः उसका उपयोग उद्दीपन रूप में ही अधिक किया गया है।^१ चिन्तों की दृष्टि से देखें तो संध्या तथा रात्रि के चित्र ही अधिक हैं, जो उनके निराशा और दुखी जीवन के प्रतीक हैं। इनमें वे कभी अपनी दशा का प्रकृति से सामंजस्य करती हैं और कभी उसके द्वारा संकेत से अपनी व्यथा व्यक्त करती हैं।^२

वृत्तियों के चित्रण और जीवन के तथ्यों की व्यञ्जना भी दिनेशनंदिनीजी की कृतियों में हुई है। वृत्तियों में प्रेम का ही विवेचन विशेष रूप से हुआ है। प्रेम की परिभाषा, उसका स्वरूप, उसकी रीतिनीति, उसकी जीवन के लिये अनिवार्यता आदि पर उन्होंने बहुत कुछ लिखा है।^३ यह उनके जीवन का दर्शन है। वे प्रेम को महान् सत्य, सौंदर्य और चिरंतन प्रकाशपूर्ण मानती और जीवन की सरलता के लिये उसके अस्तित्व को स्वीकार करती हैं। प्रेम का प्रतिकार प्रेम ही हो सकता है और गुस्सा प्रेम ही प्रेम की सबसे ऊँची कोटि है।

जीवन के तथ्यों की व्यञ्जना उन्होंने दो प्रकार से की है—१. सामान्य तथ्य-कथन के रूप में और २. समस्या के रूप में। पहले प्रकार में उन्होंने अपनी सूक्ष्मता दी है। जैसे—‘जहाँ मैं मृत्यु का चक्र निरंतर चल रहा है और हम जीवनतरंग की शाखाओं से टूट टूटकर गिर रहे हैं’,^४ ‘रूह भाइना है और यह तन उस पर भाई हुई रज’,^५ ‘दिलबर का हुस्न काजी की भाँख’,^६ ‘व्यासे के लिये निर्मल नद हो तो भी, भृगमरोचिका की ओर ही लंबी लंबी डग भरने में बिचित्र आह्लाद है।’^७

अन्य अलंकारों में विरोधाभास, वृष्टांत, उदाहरण, प्रतीप, विशेष प्रयुक्त हुए हैं। मानवीकरण अमूर्त भावनाओं का अधिक किया गया है। कुछ मौलिक उद्भावनाएँ भी हैं, जो वैसे ही चमत्कृत करती हैं जैसा अलंकार। ‘मेरा तन एक गोलाकार है और दिल उसका नुक्ता है। तुम इस आहों सनी भरम कोठरी में कैद हो गए, बाँध चमक में भरी हुई बाँझी किसी असंतुष्ट ग्रह ने चलते चलते बादलों की सत्तरंगी पहाड़ियों पर पलट दी है’, ऐसी उद्भावनाओं का अपना अलग आकर्षण है।

१. ‘शबनम’, पृ० ४२; ‘भौतिक माल’, पृ० २२, ३७, ६५; ‘शारदीया’, पृ० ६२-६६।

२. ‘शबनम’, पृ० १३, ५५; ‘बंशीरज’, पृ० ४२।

३. ‘शबनम’, पृ० ७७; ‘भौतिक माल’, पृ० १, ७०, १०८; ‘शारदीया’, पृ० १८, २८, ४१, ६४; ‘बृषहरिया के कुल’, पृ० ३२, ४५।

४. ‘शबनम’, पृ० ३२।

५. ‘बृषहरिया के कुल’, पृ० १५।

६. वही, पृ० २६।

७. ‘भौतिक माल’, पृ० ४६।

शैली की दृष्टि से संभावनाशैली, दृष्टांतशैली, पद्यतुकांतशैली, विरोधाभासशैली और सूक्तिशैली का प्रथम विशेष रूप से लिया गया है। जैसे जिस विपुल संख्या में उन्होंने गद्यगीत लिखे हैं उसमें कौन ऐसी शैली है, जिसका उदाहरण उनमें ढूँढे न मिल जाय। यों वे उर्दू, फारसी की शब्दावली के लिये ममता रखती है, परंतु संस्कृत की सामासिक पदावली वाली अलंकृत भाषा देखनी हो तो वह भी उनकी कृतियों में पर्याप्त है।^१ भरबी फारसी मिश्रित शैली का चमत्कार 'गुल दुपहरिया के फूल' में चरम सीमा पर पहुँच गया है और कुछ कुछ अस्वाभाविक सा भी लगता है। पीछे चलकर 'उन्मन' और 'स्पंदन' में शैली में गांभीर्य आने से भाषा संयत हो गई है। श्रीशिवाधार पांडेय ने 'भौक्तिक माल' की भूमिका में जो लिखा है वह उनकी गद्यशैली के लिये समग्र रूप से लागू है। वे लिखते हैं—'यह गद्य सजीव है, सबल-सुंदर है। उसपर आत्मा की छाप है। दिव्य की छाप है। वह भावों में गोते लगा रहा है, तारों से भाँति भाँति के स्वर निकाल रहा है, कहीं हिंदी-उर्दू गले मिलती है, कहीं मुल्ला और पंडित प्रेम से पढ़ते हैं। उसमें विषना रूप बदलता है, मोहन मोहन ही ठहरते हैं। शैली में आँसू है, मुसकान है, आँच है : 'संख्या होते ही मैं सरोवर पर जा बैठो। बिना सावन के ही बदरिया भुक्त आई' यह गद्य की सुरीली बाँसुरी है। 'मनमृग काहे डोलत फिर' यह पद्य की सरहद पर छाया है। 'चाँद के प्याले में भँगूर का आसब', 'एक ओर पृथ्वी की अनंत सुषमा और आह्लाद ही मदिरा होगी' दूसरी ओर 'तरल तारिककांत किरिटेदु और तेजोमय तमाल' इधर, 'और फिर, मैं ढूँढे भी न मिलूँगी', उधर 'यह मोला ही की करतूत है'। शब्दों के लाकड़ कहीं कमरों में सँवार जाते हैं, कहीं आप ही आँगन में ध्वनन मगन है। छोटे छोटे गीत बड़े बड़ों से वाजी मार ले गए हैं। राजहंस वही उड़ान ले रहे हैं, कहीं छीर ही छान रहे हैं। यहाँ ईरानी बाख़्शी है तो वहाँ भारतीय पंचामृत या गोलोक का गंगाजल^२।'

श्री माखनलाल चतुर्वेदी (१८८८)

श्रीमाखनलाल चतुर्वेदी 'एक भारतीय आत्मा' की गद्यकाव्य की एक ही कृति 'साहित्य देवता' प्रकाशित है। यों उनके अनेक संपादकीय लेख, कहानियाँ और भाषण यदि छाये जायें तो गद्यकाव्य के कितने ही उत्कृष्ट ग्रंथ बन सकते हैं। 'रंगों की बोली' नामक उनकी रचना 'हिमालय' में प्रकाशित हुई थी, वह भी उनकी प्रौढ़ गद्यकाव्यात्मक कृति होगी। यहाँ हम 'साहित्य देवता' का ही विरलेषण करेंगे।

१. 'शारदीया', पृ० २४, ४८; 'उन्मन', पृ० १४, २१; 'वशीरब', पृ० ६।

२. 'भौक्तिक माल', पृ० २।

श्रीविनयमोहन शर्मा ने 'साहित्य देवता' की रचनाओं के तीन भाग किए हैं—(१) गद्यकाव्य, (२) गद्यगीत और (३) काव्यमय गद्य । प्रथम भाग की रचनाओं में 'मुक्ति भरत जहाँ पानी', 'साहित्य की वेदी', 'असहाय नाश', 'भ्रमर निर्माण', 'गिरधर गीत है', 'मीरा मुरली है', 'लहर बीर विजया मना' आदि उद्गार आते हैं । द्वितीय भाग की रचनाओं में 'आशिक', 'असहाय श्याम घन', 'तुम भाने-बाले हो', 'मुरलीधर', 'गृहकलह', 'इसी पार', 'मोहन', 'दूर की निकटता के साथी से', आदि की गणना होगी । तृतीय भाग में 'जोगी', 'जब रसवंती बोल उठे', 'महत्वाकांक्षा की राख', 'जनता', 'अंगुलियों की गिनती की पीढ़ी', 'शस्त्रक्रिया', 'नीलाम', 'बैठे बैठे का पागलपन', 'जीवन का प्रश्नचिह्न स्त्री' आदि रचनाएँ ली जाएंगी ।

इन तीनों प्रकार की रचनाओं में सबसे प्रमुख विचारधारा राष्ट्रीयता की है । उनकी राष्ट्रीयता की कल्पना बड़ी महान् है । 'साहित्य देवता' में उन्होंने राष्ट्र का जो स्वरूप खड़ा किया है, उसमें नगाधिराज का उसका मुकुट है, गंगा यमुना का उसका हार है, मर्मदा ताप्ती की उसकी करधनी है, कृष्णा और कावेरी की कोरवाला उसका पीतांबर है, सह्याद्रि और अरावली उसके सेनानी हैं । पेशावर और भूटान को चीरकर उसकी चिरकल्याणमयी बाणों विश्व में व्याप्त होती हैं, हिंद महासागर उसके चरख चोता है ।^१ ऐसे देश की प्रकृति कलाकार की आत्मा को गुदगुदाकर उससे अद्भुत कृतियाँ लिखवाती है ।^२ प्राचीन भारतीय गौरव और समृद्धि को स्मरण करके वे भावावेश में आ जाते हैं और कहते हैं कि यह वही भूमि है, जहाँ व्यास, वाल्मीकि, कपिल, कणाद, राम, परशुराम, बुद्ध, महावीर, रघु, दिलीप, कृष्ण, विदुर, नारद, सरस्वती, सीता, द्रौपदी, प्रताप, शिवाजी, छत्रसाल, अकबर, कबीर, मीरा, सूर, चैतन्य, रामतीर्थ, तुकाराम, रामदास आदि ने जन्म लिया था ।^३ देशप्रेम की बात करते समय प्रांत और जाति की सीमाओं की संकीर्णता उन्हें छू भी नहीं पाती । वे सदैव अपने देश की विराटता को ही अपना लक्ष्य बनाते हैं । एक स्थान पर साहित्य को दुर्गा के रूप में प्रस्तुत करते हुए उन्होंने राष्ट्र की विराटता का ही परिचय दिया है ।^४ नदीसरोवर, टीलेटेकड़ी और खेतखलिहान वाला समस्त राष्ट्र उसका सिंहासन है, संस्कृति गहना है, उथलपुथल राजदंड, किसी जाति के संकल्प और गरीबी फूलों के हार, उसके जूड़े की शोभा, और समस्त राष्ट्र के निवासियों की आत्मा ही उसका वस्त्र है । जब कभी वे राष्ट्र का उल्लेख करने का अवसर पाते हैं तब उनकी दृष्टि विशाल भारत-भूमि पर ही रहती है ।

१. 'साहित्य देवता', पृ० १०-११ ।

२. वही, पृ० ३१ ।

३. वही, पृ० ३५ ।

४. वही, पृ० ६७ ।

राष्ट्रीयता की इस विशाल दृष्टि के साथ दूसरी बात है वर्तमान अधोगति की ओर संकेत करते हुए उससे ऊपर उठने और उसके लिये बलिदान करने की प्रेरणा देना। इन नंदन को, जिसे वे नंदन बन से भी अधिक प्यार करते हैं, पतन के गर्त में पड़े देखकर खीझ उठते हैं। देश के तरुणों से अपने अस्तित्व की रक्षा का अनुरोध करते हैं। यूरोप की जातियों द्वारा प्राप्त प्रकृति पर विजय और वैज्ञानिक उन्नति का महत्व अपने देशवासियों को समझाते हैं। कड़ियों के विरुद्ध आवाज उठाते हुए वे अन्य देशों के वैज्ञानिक दृष्टिकोण को अपनाना चाहते हैं और भारत तथा उसके निवासियों को गौरव के उच्च शिखर पर आसीन देखना चाहते हैं।^१

दूसरी विचारधारा उनके गद्यकाव्यों में भक्तिप्रेम की है, लेकिन भक्तिप्रेम की विचारधारा भी बलिदान की भावना से युक्त है। भक्ति का भावार्थ उनका क्या है यह देखिए—‘मिलनमुख की माँग बह करे, जो वियोग के मूलघन को स्वीकृत करे। मुक्ति माँगना भक्तों का बाना नहीं, वे तो बाहर के वियोग को हठकर न्योतने जाते हैं, उसके बिना अंतर की एकरसता का उनमें ज्वर ही नहीं बढ़ता, ज्वार ही नहीं बढ़ता। अंतर में ‘राणाजी’ से ‘एक हो जाना’, मीरा के गिरधर का प्यार है, तुलसी के रघुनाथ की चुँचराली लटों की लटकन है, तुकोबाराय (तुकाराम) के विठोबा के पदों की आहट है, सूर की अपने गोपाल को बेबसी के वैभव से भरी फटकार है।’^२ उनके आराध्य राधाकृष्ण है—‘वृंदावन के राजा हैं दोह श्याम राधिका रानी। चार पदारथ करत भजूरी मुक्ति भरत जहाँ पानी।’^३

चतुर्वेदीजी साहित्य और कला के बभार्थ रूप के उपासक हैं, इसलिये उनके गद्यकाव्यों में स्थान स्थान पर साहित्य और साहित्यकार, कला और कलाकार के कर्तव्य, उनके महत्व, उनके वास्तविक स्वरूप पर विचार व्यक्त किए गए हैं। राजनीति में क्रियात्मक योग देकर भी ये उसके दास नहीं बने। ‘आशिक’ शीर्षक गद्यकाव्य में ‘साहित्य और राजनीति’ के स्वरूप की सांकेतिक व्यंजना करके उन्होंने राजनीति को साहित्य के चरणों में गत करा दिया है। वे साहित्यकार को अपने जमाने की उथल-पुथल का संदेशवाहक बना हुआ देखना चाहते हैं। कविता और तरुणों उनके लिये एक ही वस्तु के दो नाम हैं^४।

गांधी और विनोबा के भावार्थों को आत्मसात् करने के कारण पतनोन्मुख शृंगारी कविता और बुद्धिवादी कृतूहलपरक रचनाओं को वे पसंद नहीं करते।

१. ‘साहित्य बेवता’, पृ० ६३।

२. वही, पृ० १८।

३. वही, पृ० १३।

४. वही, पृ० ७१।

शृंगारी कविता पर उन्होंने करारा व्यंग्य किया है^१। सच्चे कवियों का प्रभाव भी उन्हें प्रसन्न है—‘तुकी बेतुकी तितलियाँ बहुत हैं, प्रभुबोझीले, नमविच्छेदी गरुड़ का पता नहीं।’ उन्हें अपने साहित्य के खोललेपन पर बराबर खीझ और आत्ममत्तानि का अनुभव होता है। वे कहते हैं—‘हमने जो कुछ अपनी कृति से निर्माण किया वह देश की पराधीनता और साहित्य के दिवालियापन के रूप में हमारे सामने है। यदि हम पतन के खिलाफ विद्रोह न कर सकें तो हमें प्रायः अपने खिलाफ विद्रोह स्वीकृत करना चाहिए। फ्रेंच और जर्मन, रूसी और इंगलिश—इनके साहित्यों का आदान प्रदान है। भाईचारे की भेंट की तरह एक भाषा दूसरी भाषा से यदि कुछ लेती है तो कुछ देती भी है किंतु हमारे साहित्य में तो हम भिलमंगों की तरह लेते हैं। देने को हमारे पास क्या है? जब हम अपने देश की भाषाओं से ही आदानप्रदान या संबंध स्थापित नहीं करते तब पश्चिम की उन्नत भाषाओं से तो भाईचारा क्या स्थापित करेंगे? परंतु वैज्ञानिक विकास को हृदयवान मानव का नाश कहते हैं। और मशीनों का विरोध करते हैं।

मापाशीली की दृष्टि से चतुर्वेदीजी हिंदी गद्यकाव्य के लेखकों में सबसे भिन्न पथ के अनुयायी हैं। न वे केवल प्रलेखकों से अपनी भाषा को सजाते हैं, न क्लिष्ट शब्दों और समस्त पदावली से उसे प्रभावोत्पादक बनाते हैं। वे अपने भावों और विचारों की प्रकृति के अनुकूल भाषा का निर्माण करते हैं और अपनी मनोगत भावनाओं को व्यक्त करने के लिये शब्दनिर्माण और वाक्यगठनमें जितनी स्वतंत्रता वे बरतते हैं उतना हिंदी का दूसरा गद्यकाव्य लेखक नहीं। वे एक तो नए ढंग से विशेषण बनाते हैं और दूसरे विशिष्ट प्रकार की भाववाचक संज्ञा का प्रयोग करते हैं। विशेषणों में ‘दूबीले, सरझीले, बोझीले, दरदीले’ जैसे रूप मिलते हैं और भाववाचक संज्ञाओं में ‘तरलार्द, तरलार्द, सरलाई और पुन्यार्द’—जैसे रूप। ‘उज्ज्वल उदासीनता’ और ‘उदार बंजूसी’—जैसे शब्दों में भाववाचक संज्ञा के लिये विरोधी विशेषण लगाकर चमत्कार पैदा करते हैं। विरोधाभास से युक्त व्यंग्य लिखने में तो उनकी जोड़ का कोई ब्याक है ही नहीं। एक दो उदाहरण देखिए :

१—मेरा तो विचार है कि जो लोग बोलने का काम किया करते हैं वे काम का बोलना बहुत कम बोल पाते हैं^२।

२—फुरसत की घड़ियाँ कुछ लोगों की सनक की घड़ियाँ हैं, कुछ लोगों की लाचारी की घड़ियाँ, कुछ लोगों की काहिली की घड़ियाँ हैं। और कुल लोगों के नाश की घड़ियाँ हैं। फुरसत की घड़ियाँ और बेसी ही फुरसत की घड़ियाँ कला के

१. वही, पृ० ३७-६२।

२. वही, पृ० ५६।

३. वही, पृ० ११७।

अस्तित्व की घड़ियाँ हैं। यहाँ कला पुरुषार्थवती होती है और पुरुषार्थ कला के चित्रों का रंग बन जाता है^१।

नई नई सूझें और उपमा तथा रूपक अलंकार उनकी शैली की दूसरी विशेषता है :

जीवन को 'साँसों का हाजिरी का रजिस्टर', साहित्य को 'स्याही का शृंगार', मनुष्य को 'साँस लेता मिट्टी का घड़ा', युवकों को 'नई रेखों और बेमूर्छों की दुनिया' आदि कहने में उनकी मौलिक सूझ और अद्भुत चिंतनशक्ति का परिचय मिलता है^२।

महाराजकुमार डा० रघुबीरसिंह (सन् १९०८)

महाराजकुमार डाक्टर रघुबीरसिंह इतिहास के विद्वान् और अनुसंधानकर्ता के रूप में सुविख्यात हैं। उनकी गद्यकाव्यात्मक कृतियों में भी इतिहास को ही आधार बनाया गया है। उनकी 'शेष स्मृतियाँ' ऐतिहासिक गद्यकाव्यों की पुस्तक है। ऐतिहासिक गद्यकाव्य लिखनेवाले ये हिन्दी के एकमात्र लेखक हैं। 'शेष स्मृतियाँ' में पाँच भावात्मक निबंध हैं, जिनका आधार ताजमहल, फतहपुर सीकरी, आगरा का किला लाहौर की तीन (जहाँगीर, नूरजहाँ और अनारकली की) कब्रों और दिल्ली का लालकिला हैं। अपने इन निबंधों में महाराजकुमार ने अकबर के समय से लेकर बहादुर शाह 'जफर' के समय तक के मुगलकालीन इतिहास पर भावुकता से विचार किया है।

मुगल साम्राज्य के वैभव को उन्होंने एक स्वप्न कहा है। वह स्वप्न टूट गया तो उसकी स्मृति ने हृदय को दबा लिया। स्मृति के कारण एक बार उस स्वप्न का फिर साक्षात्कार करना पड़ा। महाराजकुमार लिखते हैं—'उन भग्न खंडहरों में घूमते घूमते दिल में तूफान उठता है, वो आहें निकल पड़ती हैं, उल्लासे भर जाती हैं, आँसू बूलक पड़ते हैं, और उफ ! इन खंडहरों में भी जादू भरा है। समय को भुलावा देकर अब वे मनुष्य को भुलावा देने का प्रयत्न करते हैं। भग्न स्वप्नलोक के, टूटे हृदय के, उजड़े स्वर्ग के उन खंडहरों ने भी एक कल्पनालोक की सृष्टि की। हृदय तड़पता है, मस्तिष्क पर बेहोशी छा जाती है। स्मृतियों का बवंडर उठता है, भावों का प्रवाह उमड़ पड़ता है, आँखें डबडबाकर अंधी हो जाती हैं और अब विस्मृति की वह मादक मदिरा पीकर—नही समझ पड़ रहा है, किधर बहा जा रहा है'^३। इन कारण स्मृतियों के मस्ताने दिलों, उनके उत्थान और पतन के चित्रों को लेकर महाराजकुमार ने भूतकाल की एक सरस क्रांति प्रस्तुत की है। क्यों की है ? यह उनकी विवशता है। जो एक बार उस स्वप्नलोक में विचरकर लगे वह बिना उसकी उजड़ी शोभा पर अश्रु

१. वही, पृ० २४।

२. वही, पृ० ५३, ५, ६६, ६४।

३. 'शेष स्मृतियाँ', पृ० ५१।

बहाए और उसके मृत को याद किए, रह नहीं सकता—‘ब्राह्म, स्वप्न में भी स्वर्ग चिरस्थायी नहीं होता’।

महाराजकुमार ने खंडहरों को और उनके पत्थरों को सजीवता प्रदान की है। जहाँ कहीं उनका हृदय भावावेग से पूर्ण हुआ है, पत्थरों को उन्होंने रलाया है या प्राचीन वैभव को याद में बावला बनाया है—‘भ्राज भी उन सफेद पत्थरों से भ्राबाज आती है—‘मैं भूला नहीं हूँ।’ भ्राज भी उन पत्थरों में न जाने किस मार्ग से होती हुई पानी की एक बूंद प्रतिवर्ष उस सुंदर साम्राज्ञी की मृत्यु को यादकर मनुष्य की कल्लापक्या के इस दुःखांत को देखकर पिघल जाती है और उन पत्थरों में से अनजाने एक आसू डलक पड़ता है।’

मुगल वैभव के इन खंडहरों में धूमते हुए महाराजकुमार ने जीवन के उतार चढ़ाव की भालोचना करते हुए इतने तथ्यों का समावेश कर दिया है कि वे मिलकर मनुष्य के लिये जीवनपथ का संकेत बन जाते हैं। वे कभी किसी सम्राट् की कन्न पर खड़े होकर जीवन की नश्वरता की ओर संकेत करते हैं, कभी विलासवर्णन करते हुए मानवी इच्छाओं की निरंतर बढ़ती हुई परिधि का, कभी संघर्ष में पड़े मनुष्य की स्थिति का चित्र देते हैं, कभी संसार से उपेक्षित व्यक्ति की कल्लाप का। इस प्रकार अनेक सूक्तिमय और दार्शनिक विचार बीच बीच में अंगूठी में नगीने की तरह जड़े हुए हैं, जो एक ओर निबंधों में गंभीरता लाते हैं तो दूसरी ओर उनकी चित्तनशक्ति को प्रकट करते हैं।

संभावना और अनुमान के आधार पर जब वे भावुकतापूर्ण वर्णन करते हैं तो एक विचित्र कल्लाप और विषाद की सृष्टि हो जाती है। ऐसा करते समय वे प्रतीतकालीन रामरंग और विलासक्रीड़ा को मूर्तिमान कर देते हैं।

महाराजकुमार को रूपक, मानवीकरण और उत्प्रेक्षा, तीन अलंकार विशेष प्रिय हैं। सीकरी को वृक्ष का रूपक देते हैं। ‘तीन कन्नों’ में साम्राज्य का और ‘उजड़े स्वर्ग’ में दिल्ली नगरी का, मानवीकरण तो अत्यंत ही सुंदर है। उत्प्रेक्षाओं की तो भरमार ही है, क्योंकि उनके वर्णन का आधार ही संभावना है। अतिशयोक्ति, अर्थांतर-न्यास, उपमा आदि अलंकार भी कहीं कहीं आए हैं।

लेकिन अलंकारों से भी अधिक महाराजकुमार की भाषाशैली का आकर्षण उनकी वर्णनशैली है, जिसमें एक दर्द और कराह का स्वर संकट है। विलासपूर्ण भवनों का तथा उनके शासकों की मानसिक स्थिति का सजीव चित्र प्रकट करने में उनकी वर्णनशैली का चमत्कार स्थान स्थान पर देखा जा सकता है। यद्यपि उनकी शैली विचोपशैली है तथापि लययुक्त प्रवाही भाषा की उनमें कमी नहीं है—‘अगर कुछ बाकी बचा है तो वह केवल सुनसान अवन रंगमंच, जहाँ दिव्य स्वप्न घाया था,

जहाँ जीवन का अद्भुत रूपक खेला गया था, जहाँ कुछ काल के लिये समस्त संसार को भूलकर झकझोर ऐश्वर्यसागर में गोते लगाने के लिये कूद पड़ा था ।^१

विशेषरूपी के लिये एक ही उदाहरण पर्याप्त होगा—‘पत्थर, पत्थर—भरे ! उस भौतिक स्वर्ग के पत्थरों तक मैं जीवन छलक रहा था, उनतक मैं इतनी मस्ती थी, तब वह स्वर्ग’...और उसके वे निवासी’...उनको भी मस्त कर देनेवाली, उन्मत्त बना देनेवाली मदिरा’...आठो पहर मस्ती में झूमनेवाले स्वर्गनिवासियों के उन स्वर्गीय शासकों को भी मदोन्मत्त कर सकनेवाली मदिरा’...‘उसका खयाल मात्र ही मस्त कर देनेवाला है, तब उसकी एक घूंट, एकदम भरा प्याला’...।^२

उनकी भाषा में धारवी, फारसी, संस्कृत आदि के शब्दों का ऐसा मेज है कि कही से उनकी भाषा शिथिल और गतिहीन नहीं जान पड़ती। एक सा प्रवाह बला जाता है। पौराणिक संकेतों द्वारा भाषा में वे और भी चमत्कार उत्पन्न कर देते हैं—‘समुद्रमंथन के समय कालकूट विष के बाद श्वेत वस्त्र पहने, हाथ में अमृत का कमंडल लिए ज्यों ही भन्वंतरि निकले त्यों ही साम्राज्यस्थापना में मोह तथा उद्दाम वासनाओं के भीषण भंषड़ के बाद निकला वह प्रेमाभूत, वह धवल प्रेम स्मारक और उसे संसार को प्रदान किया उस श्वेत बसनवाले वृद्ध शाहजहाँ ने ।’^३

‘जीवनधूलि’ नामक उनका एक और गद्यकाव्य का संग्रह है, जिसमें १८ गद्य-गीत हैं। इन गद्यगीतों में ‘जीवन की देहली पर’, ‘जीवन के द्वार पर’ और ‘नैवेद्य की लुमारी’ में जीवन की तीनों अवस्थाओं—बाल्यावस्था, युवावस्था और वृद्धावस्था के चित्र हैं। ‘कब का सड़ा पंथ निहारूँ’ में प्रकृति में प्रभु की रहस्यात्मक अनुभूति है, ‘आदेश’ और ‘क्या पुनः गीता का संदेश न सुनाओगे’ महाभारत और गीता के कृष्ण के कर्मयोगी स्वरूप से संबंध रखते हैं। ‘यह सोदय’, ‘उसका कारण’, ‘बिखरे फूल’, ‘अतीत स्मृति’, ‘दो बातें’, ‘दुराशा’ क्रमशः माली, पुष्प, दीपक और समुद्र पर अन्वोक्ति हैं। ‘वह प्रवाह’ में गंगा को संबोधितकर उसकी महत्ता को उद्घाटित किया गया है और अंतिम तीन गीत पथिक से संबंध रखते हैं। ये गद्यगीत आकार में छोटे हैं, अन्वया भावना और अभिव्यक्ति का ढंग वही है। एक ओर आरंभ के गद्यगीतों में जीवन की विभिन्न अवस्थाओं के चित्र हैं तो दूसरी ओर पीछे की अन्वोक्तियों में जीवन के सत्य का उद्घाटन है। भाषाशैली बड़ी है जो ‘शेष स्मृतियाँ’ की है। हाँ यहाँ उनका विचारक का रूप अधिक निखरा है, जो स्वाभाविक ही है; क्योंकि उत्तरोत्तर भावुकता की परिखति चित्तनशीलता में ही होती है ?

१. वही, पृ० ६३, १२३, १२४ ।

२. वही, पृ० १३० ।

३. वही, पृ० १२० ।

अन्य लेखक

श्रीभैरवमल सिंघी

सिंघीजी की 'वेदना' हिंदी गद्यकाव्य की अद्वितीय कृति है। यह बड़ी प्रौढ़ रचना है। इसमें परमप्रिय के प्रति लेखक के हृदय के विरहोद्गारों का वर्णन है। स्वयं लेखक ने 'वेदना' के निवेदन में लिखा है: 'यह कविता नहीं वेदना की वह डलिया है, जिसमें मैंने उसी का दान सिमटा कर रखा है, उसी की दी हुई मधुकरियाँ भरी हैं।' 'बिना वेदना के न तो कविता की साधना हो सकती है और न परम प्रभु का साक्षात्कार,' इस सिद्धांत को आधार बनाकर लेखक चला है। इसलिये उसकी अभिव्यक्ति रहस्यवादी हो गई है। उसकी दृष्टि में समस्त सृष्टि रहस्यमयी है और किसी भजात की कहानी कहती है। वह भजात रूपरंगहीन है। उसी ने प्रेम करना सिखाया है। उसके प्रेम के कारण यह चेतना उत्पन्न हुई है कि यह जीवन जड़ताग्रस्त रहने के लिये नहीं है। इस चेतना के उत्पन्न होने से वह अनंत सागर में अपनी जीवन-सरिता को पहुँचाने के लिये लालायित है। इस अनुभव के साथ उन्हें दूसरा अनुभव यह होता है कि जीव और ब्रह्म कभी एक थे, पर जब बिछुड़ गए तो ऐसे बिछुड़े कि युग युग से मिलने का प्रयत्न कर रहे हैं, पर मिल नहीं पाते। इस अनुभव के द्वारा वह इस भाषा में है कि उसका प्रिय उसे अपने रंग में रंग ले और वह सचा उससे अभिन्न रहे। प्रेम को उबने ज्ञान और उपासना से श्रेष्ठ माना है इसलिये वियोग उसके जीवन का आधार है। संभवतः यही कारण है कि यपीहे से वे वियोग की साधना सीखना चाहते हैं। इस प्रकार प्रियतम के साथ एकाकार होने की तीव्र अभिलाषा तथा उसके विरह में प्रतिक्षण व्याकुल रहने की स्थिति का चित्रण 'वेदना' का प्रतिपाद्य है।

भाषाशैली की दृष्टि से 'वेदना' का विशेष महत्व है। राय कृष्णदास की रहस्यानुभूति, वियोगी हरि की भक्तिभावना और दिनेशानंदी की लौकिक प्रेमव्यंजना को मिलाकर जो रूप होगा, वही 'वेदना' के गद्यगीतों का रूप है। राय कृष्णदास की भाँति कुछ स्थानीय अवधारणा निजी प्रयोग उसकी भाषा को मार्मिक बनाते हैं। जैसे 'भातल थपेड़े', 'भुम्भुमता', 'भाग जहूर चठी' आदि। दिनेशानंदी की भाँति 'तिल-मिलाता समर्पण', 'जीवन की डकती उचड़ती तह', 'मदकची कलियाँ' 'बहुविस्मयित सपने' आदि वेदना की तीव्रता को व्यक्त करनेवाले शब्द भी बनाए हैं और वियोगी-हरि की वार्त्तनिक शब्दावली की भाँति 'मसृण', 'प्रोत्सव कामना' जैसे मिलट शब्दों का भी प्रयोग किया है। पुनरुक्ति के प्रति उसका अप्रग्रह कहीं कहीं सीमोल्लंघन अवश्य कर गया है।

श्रीब्रह्मदेव

श्रीब्रह्मदेव जी के गद्यगीतों के दो संग्रह हैं—एक है 'निशीथ' और दूसरा है 'धाम्नी भरी चरती।' 'निशीथ' के गीतों के संबंध में श्रीविश्वंबर 'मानव' ने लिखा है:

‘ये गीत अर्चना के गीत हैं—उस परम पुत्र को समर्पित हैं। लेखक उसे कभी प्रभु, कभी स्वामी, कभी पिता, कभी बंधु, कभी प्रिय और कभी अंतर्धामी कहकर संबोधित करता है।’ इन गीतों में लेखक अपने को इस संसार का निवासी नहीं मानता, वरन् उस दूर के नोहार प्रदेश का अधिवासी मानता है, और उस पार पहुँचने के लिये व्यग्र है। वहाँ पहुँचकर उसकी आत्मा जड़ता के बंधन से छूट जायगी और वह अनंत में मिल जायगा।

‘भ्राँसू भरी घरती’ पूज्य बापू तथा गुरुदेव को स्मृति में समर्पित है। इसके दो भाग हैं—‘भ्राँसू भरी घरती’ और ‘नृत्य भैरव’। ‘भ्राँसू भरी घरती’ वाले भाग की रचनाओं में भारतभूमि की प्रशंसा, गांधी और रविबाबू के महाप्रयाण, पंजाब का हत्याकांड, शरणार्थी आदि विषयों पर लेखक ने मार्मिक रचनाएँ दी हैं। भारतवर्ष को ‘देव’ और ‘भारतभूमि’ को ‘माँ’ कहकर संबोधित किया गया है। भगवान् बुद्ध का देश ‘भारत ही विश्वव्यापी नरसंहार और अनाचार के अंधकार को दूर करके शांति का प्रकाश फैला सकता है’, यह लेखक का दृढ़ विश्वास है। गांधी के मानस में बैठकर विश्व की हिंसा पर उनकी विषादपूर्ण मुद्रा का, नोबेलप्राप्त की महत्वपूर्ण यात्रा का और बंध वाली अमासिनी संध्या का कल्याणजनक वर्णन है। ‘नृत्य भैरव’ में चीन, जापान और हिरोशिमा की युद्धजनित स्थिति का उल्लेख है। युद्ध रोकने और शांति अर्पण का अनुरोध इन कविताओं का प्राण है। ‘फुटपाथ’ और ‘कलाभर्षा’ में कलकत्ता नगरी में भिलमंगों और निम्न वर्ग की यथार्थ स्थिति का चित्रण है। कल्याण इसका केन्द्रीय भाव है। एक वाक्य में सहृदय पाठक के हृदय को भारी और झूलों को सजल बनानेवाली कल्याण के साथ विश्वकल्याण की कामना लिये यह कृति युग की सजीव प्रतिकृति है।

इन गीतों में संगीत और नाद के समावेश और टेक के साथ आरंभ और अंत होने से अद्भुत सौंदर्य आ गया है। भाषा में संस्कृत की तत्सम शब्दावली का प्राचुर्य है। उनकी कल्पना बड़ी प्रखर है। शैली की दृष्टि से ‘निशोष’ में आत्मनिवेदन शैली है तो ‘भ्राँसू भरी घरती’ में संबोधनशैली और वर्णनशैली। पहली में यदि आध्यात्मिक गणकाव्यों के सूक्ष्म संकेतों का आकर्षण है तो दूसरी में यथार्थ जीवन का पूर्ण चित्र। गंभीर व्यथा का प्रकाशन समान रूप से हुआ है।

औरामप्रसाद विद्यार्थी ‘रावी’

रावीजी के गद्यगीतों के दो संग्रह हमें उपलब्ध हैं। पहला ‘पूजा’ और दूसरा ‘शुद्धा’। पहले संग्रह के गद्यगीतों का संबंध आध्यात्मिक अनुभूति से है और दूसरे का नारी के पवित्र प्रेम से। रावीजी राधास्वामी संप्रदाय में दीक्षित हैं और पियोसाफिकल सोसायटी से संबद्ध। इसलिये एक ओर उनके आध्यात्मिक गीतों में कबीर आदि संत

कविश्री की भाँति उस निर्गुण निराकार के प्रति अपना प्रेमनिवेदन है तो दूसरी ओर विश्वकल्याण की कामना का व्यक्तीकरण। राधास्वामी संप्रदाय में भी संतों की ही बानियों का विशेष महत्त्व है। उन्होंने उस प्रभु को प्रियतम, प्यारे, जीवन नौका के कर्णधार, जीवन के समुद्र, जीवनधन, मोहव, सखे, सर्वस्व, साधनाओं के सर्वस्व आदि कहकर आत्मनिवेदन किया है। जब कभी उपास्य देने की सोची है तो अधिक, बंधक और निर्मम कहकर संबोधित किया है। संबोधनों में प्रियतम ही सबसे अधिक प्रयुक्त हुआ है। कवि सदैव उस असम के साथ आलिंगित रहने की कामना करता है। कबीर और मोरा की भाँति प्रियतम का पथ उसे भी दूर और कठिन जान पड़ता है। वियोग की पीड़ा और प्रतीक्षा का बर्णन बार बार किया गया है। लेकिन केवल रहस्यात्मक अनुभूति का ही चित्रण नहीं है, भक्त की भाँति प्रभु के समीप रहने की और सर्वस्व समर्पण करने की स्थिति का भी चित्रण है। साथ ही प्रभु के दयादाक्षिण्य, उसकी भक्तवत्सलता तथा उसकी महत्ता और दीनता, विकलता तथा असमर्थता का भी बर्णन है।

‘शुभा’ लेखक ने मानवसहचरी मानवी को लक्ष्य करके लिखी है। ‘शुभा की बात’ में लेखक ने यह बताया है कि शुभा उसकी कल्पना भी है और संसार में अपना अस्तित्व रखनेवाली भी है। अभिप्राय यह है कि ‘शुभा’ द्वारा नारी के संबंध में अपनी मान्यताओं का उल्लेख करना ही उसका उद्देश्य रहा है। इन गीतों की नारी सर्वथा मानसिक प्रेयसी है, जिससे स्वप्न और कल्पना के सहारे लेखक बराबर मिलता रहता है। लेखक की मान्यता है कि प्यार यदि शारीरिकता तक सीमित नहीं है तो एक स्त्री कई पुरुषों से और कई पुरुष एक स्त्री से प्यार कर सकते हैं।

भाषाशैली की दृष्टि से इन गीतों की विशेषता उनकी सादगी है। कहीं भी कोई क्लिष्ट शब्द नहीं है। सर्वत्र सरल और बोधगम्य भाषा है। हाँ, लेखक की नवीन दार्शनिक अभिव्यक्ति को समझने में अचर्य कठिनाई होती है। गीतों में कहीं भी विद्वलता या अतिशयोक्तिपूर्ण बर्णन नहीं है। ये गीत पवित्र और सात्त्विक प्रेम की व्यंजना का उत्कृष्ट आदर्श प्रस्तुत करते हैं और इनमें व्यक्त भावनाएँ लेखक के चित्तक और दार्शनिक रूप को व्यक्त करती हैं।

अभिप्रेष

अग्नेयजी के गद्यगीत पहले ‘अमृत’ कवितासंग्रह में प्रकाशित हुए थे। ये संख्या में २१ हैं, जिनकी प्रेरणा का स्रोत प्रेमभावना है। इसमें पहला गीत ‘हंदु के प्रति’ है। नारी के प्रति लेखक की सम्मानभावना का पता इस गीत से चलता है, क्योंकि इसमें लेखक ने अपने इस निश्चय की सूचना दी है कि वह उसके कलंक से लाभ उठाकर उसे प्राप्त नहीं करना चाहता। प्रेमिका के प्रति पूजाभाव से ये गीत सुवासित हैं। ‘प्रेम के लिये प्रेम’ के सिद्धांत में विश्वास होने के कारण कहीं भी वासना उभरकर

नहीं आई। भाव की अपेक्षा इन गीतों में विचार की प्रधानता है। प्रेम, नियति, संसारमुख आदि पर लेखक ने अपने विचार दिए हैं। अन्वोक्तिपद्धति द्वारा जीवन के सत्य की व्यंजना भी हुई है, जैसे—‘फूल’ और ‘सलिल’ गद्यगीतों में। भ्रंशजों के प्रति घृणा और बंदोजीवन के चित्र भी हैं, जो अज्ञेयजी के क्रांतिकारी जीवन के ऊपर प्रकाश डालते हैं।

‘चिता’ में भी गद्यगीत है और वे भी कविताओं के साथ। लेकिन यहाँ दोनों चीजें एक ही विचारधारा के आश्रित हैं और वे भी पुस्तक के दो भागों में हैं—‘एक विश्वप्रिया’ और ‘दूसरा एकाग्र’। लेखक के ही शब्दों में ‘पुस्तक के दो खंडों में क्रमशः पुरुष और स्त्री के दृष्टिकोण से मानवीय प्रेम के उद्भव, उत्थान, विकास, अंतर्द्वंद्व, ह्रास, अंतर्मयन, पुनरुत्थान और चरम संतुलन की कहानी कहने का यत्न किया गया है। कहानी वर्यविषय की भाँति ही भ्रमगढ़ है और जैसे प्रेमजीवन के प्रसंग गद्यपद्यमय होते हैं, वैसे ही यह कहानी भी गद्यपद्यमय है। दोनों खंडों के नामों में संकेत रूप से पुरुष और स्त्री के दृष्टिकोण का निर्देश है।’^१ पुरुष और स्त्री के पारस्परिक संबंध के विषय में उसका कहना है: ‘पुरुष और स्त्री का संबंध पति और पत्नी का नहीं, चिरंतन पुरुष और चिरंतन स्त्री का संबंध अनिवार्यतः एक गतिशील (डाइनिमिक) संबंध है।’

नारी को अपनी इसी मान्यता के अनुसार उन्होंने सममुख दुखिनी, संगिनी और प्राणभार्या माना है।

इस मान्यता के कारण उनके जीवन में मिलन से एक तीव्र वेदनाभरी अनुभूति होती है, आनंद की प्राप्ति नहीं। उनके लिये मिलन नीरस और आकर्षणहीन वस्तु है। इसलिये वे तृष्णा को ही जीवन मानते हैं और अप्राप्ति की पीड़ा को उसका ध्येय। बात यह है कि प्रणय की चरम सीमा में दो व्यक्तित्व लय होकर एक हो जाते हैं और अज्ञेयजी अस्तित्व की रक्षा के साथ प्रेम करने के पक्ष में हैं।

जहाँ तक भाषाशैली का संबंध है, संस्कृत की ओर झुकी हुई होने पर भी मनोवैज्ञानिक शब्दावली के कारण उनकी भाषा की नवीनता पाठक को अपनी ओर खींचती है। ‘रहशील’, ‘उत्सर्ग चेष्टा’, ‘मंगल वस्त्र’, ‘अटल मनोनियोग’, ‘इच्छाकाल’, ‘निरर्थक तुमुल’, ‘निरपेक्ष दानशीलता’ जैसे शब्द उन्होंने संयोजित किए हैं, जिनसे विचारों के यथातथ्य रूप में प्रकट होने में सहायता मिलती है। चमत्कारप्रदर्शन की अपेक्षा सीधी सादी बात कहना लेखक को प्रिय है। हाँ, ‘चेष्टाविशेष में मानव के अंतर्भावों का यथासंभव स्वाभाविक और निराडंबर प्रतिचित्रण’ करने की चेष्टा उसने अवश्य की है, इसलिये उसके गद्यगीतों से सहज ही रस ग्रहण नहीं किया जा सकता। उसके लिये बौद्धिकता की कुछ ऊँची भूमि अपेक्षित है।

श्रीशान्तिप्रसाद वर्मा

आपके गद्यकाव्यों का संग्रह 'चित्रपट' नाम से प्रकाशित हुआ है। श्रीरामनाथ 'सुमन' ने 'दो बातें' में इसको हिंदी के उत्कृष्ट गद्यकाव्यों का तीसरा या चौथा संग्रह माना है। ये गद्यकाव्य उस असीम चित्र सुंदर को संबोधित करके लिखे गए हैं। उससे मिलन का साधन हमारे पास इसके अतिरिक्त और कुछ नहीं है कि हम उसके यथाकथा अनुभव होनेवाले स्पर्श के आनंद को शब्दों में बाँध दें : 'जीवन में अनेक बार तू हृदय को स्पर्श करता है। तेरे प्रेमकोमल स्पर्श में न जाने कितने भाव और कितने तूफान उठते हैं। कुछ चले जाते हैं, कुछ रह जाते हैं। जो रह जाते हैं उनमें तेरे हल्के स्पर्श को कलाविद् बाँधना चाहता है। उसके पास तेरे मिलन का यही साधन है।' बर्माजी ने इन हल्के स्पर्शों को शब्दों द्वारा बाँधा है और अपने आराध्य के समस्त आत्मा की निधियाँ खोल दी हैं। वे उस महा संगीत की स्वरलहरी सुनने को व्याकुल हैं। आध्यात्मिकता का गहरा पुट उनके गद्यगीतों में होने के साथ ही प्रकृति में प्रभु का दर्शन भी उन्होंने किया है।

भाषाशैली सर्वत्र एक सी है। आत्मनिवेदन के ढंग पर ही विचार और भाव व्यक्त हुए हैं। 'प्रियतम' तथा 'सुंदर' का संबोधन कहीं कहीं मिलता है। भरबी, फारसी के शब्दों की ओर उनका झुकाव नहीं है और भाषा परिष्कृत तथा प्रांजल हिंदी है। उनकी भाषाशैली का संयत रूप यह है : 'वसंत अथखिली कलियाँ की माला लेकर मेरे द्वार पर आया है, परंतु अभी पतझड़ समाप्त नहीं हुआ। नव जीवन-युक्त वृक्षों पर पीले पत्ते लदे हैं। मानो प्रभात ने रजनी का अंधल पकड़ रखा है, मानो हमारे होनहार प्राचीनता के सड़ेगले विचारों को छोड़ने में संकोच कर रहे हैं।' प्रतीकात्मकता और चित्रोपमता में 'साधना' की शैली अपनाई गई है।

श्रीरामकुमार वर्मा

बर्माजी के 'हिमहास' नामक गद्यकाव्यसंग्रह में उनकी कारमीरयात्रा के प्रभाव से लिखे गद्यगीत हैं। कारमीर के सौंदर्य को देखकर उनके हृदय में जो भावनाएँ और कल्पनाएँ उठी हैं, उन्हीं को उन्होंने इन गद्यखंडों में बाँध दिया है। आरंभ के १६ गद्यगीत बड़े हैं और शेष ७ गद्यगीतों में 'निर्भर', 'बादल', 'पुष्पराजि', 'शैलभुंग', 'हिमहास' आदि शीर्षकों के अंतर्गत प्रकृति की इन वस्तुओं को अनेक प्रकार से देखा गया है। बड़े गद्यगीतों में वे प्रकृतिसौंदर्य पर मुग्ध होकर उसका वर्णन करते हैं और अंत में आध्यात्मिक या नैतिक पुट देकर नाटकीय प्रभाव उत्पन्न कर देते हैं, जो बड़ी देर तक हृदय में गूँजता रहता है। छोटी कल्पनाओं और भावनाओं में आलंकारिक उक्तिओं की अद्भुत छटा है। अधिकांश भावखंड प्रेयसी को संबोधित करके लिखे गए हैं। प्रकृति के साथ तादात्म्य स्थापित करना इनकी विशेषता है। वस्तुतः 'हिमहास' अपने ढंग की अकेली रचना है जो प्रकृति के आधार पर रहस्यात्मक अनुभूति या जीवनव्यापी सत्त्यों की व्यंजना करती है।

श्रीतेजनारायण काक 'कांति'

श्रीतेजनारायण काक 'कांति' ने हिंदी गद्यकाव्य को दो कृतियाँ दी हैं—एक 'मदिरा' तथा दूसरी 'निर्भर और पाषाण'। मदिरा में 'गीतांजलि' का प्रभाव स्पष्ट है, परंतु उनकी अभिव्यक्तिप्रणाली भिन्न है। राय कृष्णदासजी की 'साधना' के बाद इसकी सुदरता से 'गीतांजलि' के भावों के आचार पर किसी दूसरे लेखक ने कोई रचना नहीं दी। 'मदिरा' के गद्यगीतों की विशेषता यह है कि वे कहीं कहीं दो दो, तीन तीन पंक्तियों में ही समाप्त हो जाते हैं। लेकिन ऐसे गद्यगीतों में प्रधानता भाव की ही रहती है, उक्तिचमत्कार की नहीं। जैसे: 'श्यामवन ! मेरे इस छोटे से मृत्तिका पान में अपने प्रेम का स्वच्छ जल भर दो ताकि स्वयं तुम्हारा सुंदर स्वरूप ही इसमें प्रतिबिम्बित हो उठे।' अनुभूति की प्रसरता और गहराई के भी अनेक गीतों में दर्शन होते हैं। भाषा परिष्कृत, प्रांजल और संस्कृतगर्भित हिंदी है। सूफी प्रभाव से ये गद्यगीत कुछ अधिक मस्ती से भर गए हैं।

'निर्भर और पाषाण' भिन्न शैली की रचना है। इसमें लेखक विचारक के रूप में संमुख आया है। खलील जिब्रान की दृष्टांतशैली का सफल प्रयोग पहली बार यहाँ हुआ है। लेखक का संवेदनशील हृदय पशुपक्षियों से विशेष रूप से प्रेरणा प्राप्त करता है। बाबुक, चीटे, नमदा, मिट्टी का डेला जैसी वस्तुएँ भी लेखक की दृष्टि से नहीं बच पाईं। अभिव्यक्ति बड़ी ही सूक्ष्म और साकेतिक है। छोटे छोटे गद्यगीत हृदय में विचार की झलक उत्पन्न कर देते हैं। शैली वार्तालाप की ही अधिक अप-नाई गई है।

श्रीराजनारायण मेहरोत्रा 'रजनीश'

रजनीशजी की 'आराधना' का महत्व इसलिये है कि उसके द्वारा प्रेयसी को प्रभु का पद दिया गया है। श्रीभजेय की 'बिता' की नारी जहाँ पुरुष के समक्ष दीन और नत है, वहाँ रजनीशजी का पुरुष नारी के समक्ष बीम और नत है। उन्होंने अपनी प्रेयसी की रूपगुणसंपन्नता और प्रेरणा-प्रोत्साहन-प्रदायिनी शक्तिमत्ता का यशोगान किया है। जीवन के आरंभ में उसका संपर्क जीवन में नया ही स्वर फूँक गया है और उसकी समस्त बासनाएँ और इच्छाएँ उसके चरणों में निछावर हैं। उसके सौंदर्य को छोड़कर लेखक को कुछ अच्छा नहीं लगता। वह उसकी प्रेमाग्नि से दग्ध होने के कारण अपने अस्तित्व को भूल गया है और उसे पुष्पो, धाकाश, वृक्ष और पुष्पों में उसी की झलक दिखाई देती है। उसकी समस्त इंद्रियाँ उसी की आराधना में लीन हैं। उसकी पूजा में वह भगवान् की पूजा का आनंद पा लेता है। एक स्थान पर वह कहता है: 'जिस प्रकार तुम्हारे और प्रभु के बीच मेरे लिये कोई विशेष अंतर नहीं है उसी प्रकार तुम्हारे और उनके कामों में भी अधिक अंतर नहीं है। रवि और चंद्र अपनी किरणों द्वारा तुम्हारे नाम की रेखाएँ सदैव खींचते रहेंगे।

उन दो अक्षरों से भरती उबोति मेरी हृदयभूमि का अंधकार सदा नष्ट करती रहेगी ।^१

इन गीतों की भाषाशैली और भावों के संबंध में लेखक के अपनी प्रियसी से कहे ये शब्द पर्याप्त हैं : 'प्रिये ! ये गीत उस गंगाजल के समान हैं जो मिट्टी के स्वच्छ पात्र में संक्षिप्त हैं। भुझसे भाषारूपी सुंदर पात्र की रचना नहीं हो पाई और उसपर उपमा का रंग न चढ़ा सका। भावों से ही उसकी गहराई का अनुमान लगा लेना। जीवन के विषाद ने उसमें कुछ खारापन उत्पन्न कर दिया है। तुम्हारे प्रेम ने उसमें पवित्रता भर दी है और तुम्हारे गुणों ने उसे सुवासित कर दिया है।'^२

श्रीबालकृष्ण बलबुधा

बलबुधाजी के गद्यगीतों के 'मन के गीत' और 'अपने गीत' ये दो संग्रह हैं। ये गीत निराशा और व्यथित हृदय के उद्गारों से पूर्ण हैं। लेखक के हृदय में भाषनाएँ उठती हैं और वे गद्यगीत के रूप में चित्रित हो जाती हैं। ये भाषनाएँ जीवन की सामान्य घटनाओं से जन्म लेती हैं। बलबुधाजी ने जीवन के पर्याप्त उतारचढ़ाव देखे हैं, अण्डे बुरे व्यक्तियों के संपर्क में वे आए हैं, अपने और परायों की उपेक्षा और अवहेलना पाई है, जीवनजगत् के विषय में चिंतन और मनन किया है, अतः उनके गीतों में विभिन्न स्वर मिलते हैं। उन्होंने स्वयं अपने गीत की भूमिका में लिखा है : 'मेरे गीतों में कभी भावी की अनिश्चित चिंतना रहती है तो कभी तिरस्कृत होकर उबल पड़नेवाली भावना का आवेशमय चित्रण। कभी वे निराशा की चपेटों से क्षतविक्षत होते हैं तो कभी आशा के मंद मलयानिलस्पर्श से नवविकसित पुष्प से प्रफुल्लित। कभी कभी वे ऐसे हो जाते हैं कि उनमें सुलदुःख, आशानिराशा, प्रकाश-अंधकार आदि विरोधी तत्वों का मिश्रण हो जाता है।'

बलबुधाजी के गद्यगीतों में लंबे गीत कम हैं। आवेश में लिखे गए गीत जितनी दूर तक भाव को व्यक्त कर पाते हैं उतनी ही दूर तक चलते हैं। कभी कभी तो वे एक ही पंक्ति के रह जाते हैं। ऐसे गीतों में वे जीवन के अनुभवों के आघार पर सिद्धांतबोध बनाते हैं। जैसे : 'मैं जितना ही अधिक प्यार करता हूँ, उसके संबंध में उतनी ही कम बातें करता हूँ।'^३ 'यह हतना नाटक ? यह सब किस-लिये, मेरे मालिक ! किसलिये' ?^४ जीवन की विषम परिस्थिति के लिये विधाता और भाग्य को कोसनेवाले गीत उन्होंने बहुत लिखे हैं। दूसरे प्रकार के गीतों में उन

१. 'आराधना', पृ० ६

२. वही, पृ० ६६।

३. 'मन के गीत', पृ० ३७।

४. वही, पृ० ६१।

गीतों की संख्या अधिक है जिनमें उनको गलत समझनेवाले मित्रों और संबंधियों को उन्होंने अपनी स्थिति बताई है। तीसरे प्रकार के गीतों में प्रेमी के प्रति आत्मनिवेदन है। इन गीतों में विवशता का चित्रण विशेष रूप से हुआ है।

ऊपर से देखने में सीमित लगनेवाली गद्यकाव्य की यह धारा गहराई में जाने पर पर बड़ी विस्तृत लगती है। गद्यकाव्य लिखनेवालों की संख्या कम नहीं है। जिनका उल्लेख इस विधा के प्रमुख लेखकों अथवा उसकी श्रीवृद्धि करनेवाले अन्य लेखकों में हुआ है उनके अतिरिक्त भी इस धारा के अनेक लेखक हैं। इनमें कुछ तो ऐसे हैं जिनकी रचनाएँ पुस्तकाकार भा गई हैं, और कुछ ऐसे हैं जिनकी रचनाएँ या तो अप्रकाशित हैं या पत्र-पत्रिकाओं की काइलों में झिलरी पड़ी हैं। जिनकी रचनाएँ प्रकाश में आई हैं उनमें सर्वश्री विश्वंभर 'मानव', शिवचंद्र नागर, केदार, चंद्रशेखर संतोषी, द्वारिकाधीश मिहिर, नारायणदत्त बहुगुणा, रामेश्वरी गोयल, वृंदावन लाल वर्मा, मोलैलाल शर्मा, जगदीश भट्ट 'बिमल', विद्या भार्गव, शकुंतला कुमारी 'रेणु', स्नेहलता शर्मा, देवदूत बिद्यार्थी, कनकमल अग्रवाल 'मधुकर', देवीदयाल दुने, हरिभाऊ उपाध्याय, देव शर्मा अथवा आनंद मिश्र सरस्वती, रामनारायण सिंह, रघुवर नारायण सिंह, महावीर प्रसाद दाधीचि, महावीरशरण अग्रवाल, मोहनलाल महतो 'विद्योनी', व्योहार राजेंद्र सिंह तथा हरिमोहनलाल वर्मा आदि का नाम लिया जा सकता है। श्रीविश्वंभर 'मानव' की रचनाएँ पहले 'पतझर' नाम से छपी थीं, अब 'अभाव' के नाम से द्वितीय संस्करण में आई है। नारी के प्रति इनकी भावना बड़ी है, जो रजनीश-जी की है। बड़ी अट्टा और भक्तिभावना से ये नारी के प्रति आत्मनिवेदन करते हैं। कला की दृष्टि से इनके गद्यगीत बड़े सुंदर हैं। अंतिम पंक्ति में जब रहस्य खुलता है तब पूरा गीत चमक उठता है। प्रकृति का भी पूरा योग है। कहीं कहीं शैली मुक्त-छंद के निकट पहुँच गई है। श्रीशिवचंद्र नागर का 'प्रणय गीत' लघु आकारवाले गद्यगीतों का संग्रह है। प्रेयसी को प्राप्त करने में असमर्थ यह लेखक उसके बिरह में अश्रुपात करता है। इन गीतों में आवेश बहुत है। लेखक ने अपनी प्रेयसी के मन सौंदर्य को देखने तथा जीवन शतवत् को छूने की अभिलाषा प्रकट की है। दूसरी ओर का प्रेम भी व्यक्त हुआ है। केदार के 'अघखिले फूल' में भक्तिभावना के उद्गार हैं। कहीं कहीं मानवी के प्रति प्रेम की व्यंजना भी हुई है। चंद्रशेखर 'संतोषी' की 'बिम्ब इच्छा' भी इसी कोटि की रचना है। इसमें बिरहव्यथा और प्रतीक्षा के चित्र अधिक हैं। एकाक्ष गीत में निर्धनों के प्रति सहानुभूति भी है। द्वारिकाधीश मिहिर के 'चरणामृत' का स्वर भक्तिभावना का है। सभी गीत प्रार्थना शैली में लिखे गए हैं। नारायणदत्त बहुगुणा की 'विभावरी' में प्रकृति के माध्यम से परमात्मा तक पहुँचने का प्रयत्न है। कुछ स्वतंत्र प्रकृतिचित्रण के गीत भी हैं। शैली राम कृष्णदास की है। रामेश्वरी गोयल ने अपने संग्रह 'जीवन का सपना' में कविताओं के साथ गद्य-गीत दिए हैं। विवाद इन गीतों का प्राण है। ये एक ऐसी प्रतीतिरत नारी के

उद्गार हैं जिसका मन एक ही चरख में किसी का हो गया और जिसको फिर वह न पा सकी। विवशतावश जिसने सुदूर लोक की यात्रा का संकल्प कर लिया। ये गीत व्यंजनाप्रधान हैं। नोखेलाल शर्मा की 'मछिमाला' में कहीं अक्ति है, कहीं वैराग्य, कहीं उन्माद, कहीं पुलक, कहीं केवल अपनी अनुभूतियों का चित्रण। भावों का वैचित्र्य आह्लादक है। अभिव्यक्ति बड़ी स्पष्ट और हृदयग्राही है। जगदीश भट्ट 'विमल' की तरंगिणी में भी ये ही भाव और विचार हैं। विद्या भार्गव की 'अर्धाङ्गि' में पद्यगीत की टेकनिक का भरम विकास है। छोटे छोटे गीतों में गंभीर भाव और गूढ़ रहस्य हैं। दिनेशानंदिनी ने जो चमत्कार भरबी फारसी के शब्दों द्वारा उत्पन्न किया है वह उन्होंने संस्कृत शब्दावली से उत्पन्न किया है। इसका कारण है उनके गीतों में पवित्र आध्यात्मिक प्रेम की व्यंजना। सुकृत्यात्मक शैली में ऐसे गद्यगीत कम ही मिलेंगे। शकुंतला कुमारी 'रेणु' की 'उन्मुक्ति' में आध्यात्मिक प्रेम के उद्गार व्यक्त हुए हैं। बड़ी पवित्र और उच्च अनुभूति ये गीत रंजित हैं। इनकी शैली पर दिनेशानंदिनी की पूरी पूरी छाया है। स्नेहलता शर्मा का 'विषाद' किशोर प्रेम की भावनाओं से पूर्ण है। सहसा मिलकर बिछुड़ जानेवाले और समाज की मर्यादा के कारण न मिल सकनेवाले प्रेमी के प्रति व्यक्त किए गए ये उद्गार कण्ठ तो हैं ही, बड़े स्वाभाविक और कसकभरे भी हैं। देवदूत 'विद्यार्थी' के 'तूषीर' और कुमारहृदय के 'उच्छ्वास' में प्रेम, सेवा और त्याग की भावनाएँ हैं। विद्योनी हरि की विचार-धारा और शैली को आत्मसात् करके चलनेवाले ये एकमात्र लेखक हैं। राष्ट्रप्रेम और विश्वबंधुत्व इनके गीतों का लक्ष्य है। कनक मल भगवानल के 'उद्गार' समाज और राष्ट्र की अशोचिता का चित्रण करते हैं और उनमें विद्रोह की भाव है। देवी-व्यालु दुबे के 'जामुत स्वप्न' में युग की राष्ट्रीय समस्याओं का चित्रण है। बलिवान और उत्साह इन गीतों का प्राण है। हरिभाऊ उपाध्याय के 'बुदबुद' और 'मृगल' में गांधीजी की विचारधारा का अनुकरण है और आध्यात्मिक चिंतन की प्रधानता है। नैतिक जीवन के लिये उनके विचार निस्संदेह उपयोगी हैं। देवशर्मा 'अनघ' का 'तरंगित हृदय' भी इसी कोटि का है। गांधीजी की राष्ट्रीयता के साथ उनमें गंभीर दार्शनिकता और आध्यात्मिकता का पुट है। विचारों में मौलिकता है। भावनामयी की दृष्टि से इनकी रचना बहुत ऊँची है। समाज और राष्ट्र की अशोचिता पर तथा मनुष्य की लुप्तता पर करारे व्यंग्य भी हैं। आनन्द भिन्न सरस्वती का 'सपना' अफली सती साध्वी पत्नी के स्वर्गवास पर लिखा गया है, जिसमें धार्मिक महिला के सभी गुण हैं। २५, २६ वर्ष तक साथ रहनेवाली पत्नी के वियोग में लेखक का हृदय टूक टूक हो गया है। दायित्व प्रेम का महत्व प्रतिपादन करने के साथ ही देश और धर्म की चिंता तथा समाज की बुराई के सम्मूलन की ओर भी लेखक का ध्यान है। यद्यपि विषय उद्भात प्रेम है, पर लेखक की जागरूकता ने उसे प्रलाप होने से बचा लिया है। मुंदावनलाल वर्मा की 'हृदय की हिलोर' आचार्य चतुरसेन शास्त्री जैसी

वार्तालाप और स्वगतकव्य की शैली में लिखी प्रेमभावनापूर्ण पुस्तक है जिसमें 'मिलन बिछोह' की अनेक दशाओं के चित्र हैं। रामनारायण सिंह ने 'मिलनपथपर' में कोकिला, चकोरी, मयूरी, सरिता, ऊषा, चिता, ज्वाला, छाया, माया आदि को संबोधित करके उसकी गतिविधि का चित्रांकन किया है और अनेक प्रकार की जिज्ञासाएँ की हैं। सभी स्त्रीलिंग में प्रयुक्त होनेवाली वस्तुएँ ली गई हैं और इसी लिये पुस्तक का नाम 'मिलनपथ' रखा गया। रघुवरनारायण सिंह की 'हृदयतरंग' में ब्रह्म जीव, प्रेम विरह, आशा निराशा, जीवन मृत्यु आदि पर विचारपरक रचनाएँ हैं, जिनमें मुक्त छंद की शैली अपनाई गई है। महावीरप्रसाद दाधीचि की 'यौवनतरंग' में नारी के सौंदर्य और आकर्षण के प्रति कवि के उद्गार हैं। सौंदर्य और जीवन की वृत्ति का विश्लेषण भी अच्छा हुआ है। कहीं कहीं शृंगार का आभास हो गया है और कहीं कहीं जीवन जगत् की समस्या पर विचार किया गया है। महावीरशरण्य प्रभवाल के 'गुरुदेव' में रवींद्र की शैली पर अरविंद की विचारधारा से प्रभावित रचनाएँ हैं। मोहनलाल सहतो 'बियोगी' ने 'बंदनवार' में विभिन्न विषयों पर विचार-प्रधान गद्यकाव्य लिखे हैं, जिनमें मानवीय संवेदनाओं पर विशेष दृष्टि रखी गई है। व्योहार राजेंद्र सिंह के 'मौन के स्वर' में जड़ चेतन के भेद को मिटाकर लेखक ने वार्तालाप शैली के छोटे छोटे गीतों में गंभीर सत्यों की व्यंजना की है। यह हिंदी में एक नया प्रयोग है। इसकी प्रेरणा खलील जिब्रान से मिली है। जैसे शीर्षक है 'लक्ष्य की सिद्धि' और गद्यगीत है बाण ने अनुप से कहा—'तुम इतनी निर्दयता से हमें दूर क्यों फेंक देते हो?' अनुप ने कहा—'जिससे तुम अपने लक्ष्य तक पहुँच जाओ।' श्रीहरिमोहनलाल वर्मा की 'भारतभक्ति' में स्वतंत्र भारत की स्थिति, राष्ट्रीय पर्व और राष्ट्रनिर्माता गांधी, सुभाष, पटेल आदि पर राष्ट्रप्रेममय उद्गार हैं।

जिन लेखकों की रचनाएँ अप्रकाशित हैं उनमें श्रीवैकुण्ठनाथ मेहरोत्रा की 'ऊँचे नीचे' पुस्तक, तेजनारायण काक के 'निर्भर और पाषाण' तथा व्योहार राजेंद्र सिंह के 'मौन के स्वर' की कोटि की रचनाएँ हैं। इनमें अन्धोक्ति के माध्यम से वार्तालाप शैली में जीवनोपयोगी बातें कही गई हैं। श्रीमती कान्ति त्रिपाठी की 'जीवनदीप' रचना में पुरुष के प्रति वैसे ही उद्गार व्यक्त हुए हैं जैसे श्रीबिश्वम्भर 'मानव', रजनीश और शिवचंद नागर की रचनाओं में। 'बीछा', 'सुषा' तथा 'कर्मबीर' की सन् १९३० से सन् १९३५-३६ तक की फाइलें देखने पर कितने ही ऐसे लेखकों के गद्यगीत भी मिलते हैं, जिन्होंने बाद में इस धारा को बिलकुल छोड़ दिया। उदाहरण के लिये सर्वश्री विनोदशंकर व्यास, प्रभाकर माचवे, कालीप्रसाद 'विरही', निर्मला मित्रा, जनार्दन राय नागर, सत्यतथी मल्लिक, सूर्यनाथ तकड़, विष्णु प्रभाकर, जेनेंद्र कुमार, विश्वेश्वरप्रसाद कोहराला, सुंदरलाल शर्मा, रामसिंह, सिद्धराज डड्डा, शीला भल्ला, देवीलाल त्रिपाठी, गिरधारीलाल डागर, भुशीराम शर्मा 'सोम', कुँवर जितेंद्र सिंह, मुरलीधर दीक्षित, गिरिजाकुमार माधुर, नेमिचंद्र जैन आदि के गद्यकाव्य इन पत्रों में मिलेंगे। यह युग ही जैसे गद्यकाव्य का था।

तृतीय खंड

कथा साहित्य

लेखक

डा० सावित्री सिनहा

डा० इंद्रनाथ मदान



प्रथम अध्याय

उपन्यास

प्रेमचंद को भील का पत्थर मानकर जब हम हिंदी उपन्यास के विविध आध्यामों को नापने की तैयारी करने लगते हैं तो सहसा उसके औचित्य अनौचित्य का प्रश्न हमारे मन में उठता है, सासकर उन दूरियों के संबंध में जो उसके इर्गदिरिद अथवा पीछे नहीं छूट गई हैं बल्कि आगे बहुत दूर तक चलकर कई रास्तों और पगडंडियों में बंट गई हैं। सन् १९३६ का वर्ष इसलिये महत्वपूर्ण नहीं है कि उस वर्ष प्रेमचंद की मृत्यु हुई। यह घटना तो केवल संयोग से घुरी बन गई है। सच्चाई यह है कि इसी वर्ष के आसपास हिंदी उपन्यासों में गहराइयों और बारीकियों की खोज आरंभ हो जाती है और व्यापक आध्याम के उपन्यास आदर्शों की काल्पनिक ऊँचाइयों से उतर कर यथार्थ के ठोस धरातल की ओर झगसर होने लगते हैं। कहा जाता है कि बहिरंग संसार को चप्पा चप्पा भूमि प्रेमचंद ने खान ली थी इसलिये उनके बाद उपन्यासकारों के लिये कुछ कहने को शेष नहीं रह गया। परंतु प्रेमचंद के परवर्ती उपन्यासकारों की भूमि का पार्थक्य और अलगाव प्रेमचंद की सिद्धि की चरमता का द्योतक उतना नहीं है जितना उस परिवर्तित युगीन पृष्ठभूमि का, जिसपर नए लेखक खड़े हुए। ये युवक क्रांतियों, फासियों, गोलियों और कारावास दंडों के बीच पले और बड़े। कभी क्रांति उनके लिये आदर्श बन गई, भगतसिंह के मार्ग ने उनकी विचारदृष्टि को प्रशस्त किया, और सच्चाई का आग्रह उन्हें आदर्शों से तीखे यथार्थ की भूमि पर उतार लाया। राहुल सांकृत्यायन, यशपाल, भगवतीचरण वर्मा, उपेंद्रनाथ अरक सभी ने अपनी अपनी निगाहों और अपने अपने ढंग से उस युग की शक्तियों और सीमाओं को झेला और लिखा। इन तथ्यों को ध्यान में न रखकर प्रायः यह कह दिया जाता है कि प्रेमचंद के बाद सच्ची समाजोन्मुखता समाप्त हो गई और युग की निराशा के कारण लेखक अंतर्मुखी हो गए।

प्रेमचंद के समय में ही मानवचरित्र के विश्लेषण एवं व्याख्यान के लिये मनो-वैज्ञानिक स्पर्श दिए जाने लगे थे। पर उसका रूप प्रायः सतही था और कभी कभी ही उसकी झलक मिल पाती थी। जैनेंद्र और अज्ञेय ने उपन्यास को अंतर्मुखी मोड़ दिया और वे मन की गहराइयों में उतरे। परंतु वहाँ भी जैसे युगीन चेतना क्रांतिकारी पात्रों की छाया में विद्यमान है। यह बात दूसरी है कि एक ने अमृक्त स्थितियों और पात्रों की औरतों के आँचल में झिंकाकर उनपर दर्शन का क्लिप्तमला आच्छादन डाल

दिया और दूसरे ने भुक्तभोगी की संवेदनाओं और व्यापकों को सँभारा संजोया। कहने का तात्पर्य केवल इतना है कि प्रेमचंद का उपन्यास विस्तार और व्यापकता को तिलांजलि देकर गहराइयों में नहीं उतरा बल्कि बदलते हुए जीवन और परिवेश की नई भूमि तोड़ने के प्रयास में उस युग के लेखक उभरे। अनेक आध्यात्मिक उपन्यासों की यह परंपरा युग के विभिन्न उतार चढ़ावों, स्थितियों और परिष्कारों के बीच से गुजरती हुई आज भी महत्वपूर्ण रूप में प्रतिष्ठित है।

राजनीतिक सामाजिक उपन्यास : विभिन्न उतारचढ़ाव (१९३६-६६)

(क) प्रेमचंद परंपरा का अवशेष—पाँची युग की व्यापक और अनुशासित राष्ट्रीयता की अभिव्यक्ति प्रेमचंद और उनके समसामयिक लेखकों के साहित्य में हुई। उस युग के साहित्य की मूल प्रेरणा जागृतिमूलक, राजनीतिक और सांस्कृतिक है, उसके भीतर विशाल भारतीय जनता की अनुभूतियाँ उठती हैं, इसलिये इन उपन्यासों की आत्मा महाकाव्यात्मक है, उनके पात्रों में राष्ट्रीयता के उदात्त तत्वों को बहन करने की सामर्थ्य है, राष्ट्रीय महत्व के उदात्त कार्यव्यापारों को यहाँ जीवन की सहज स्थितियों में से ही बारीकी के साथ उभारा गया है। भावप्रकटानुसार उनमें जातीय भावधार व्यवहार और परंपराओं का विनष्ट समग्र दृष्टि से हुआ है। जिस प्रकार सन् १९३६ के बाद हिंदी कविता में वैयक्तिक तथा समाजवादी दृष्टि ने राष्ट्रीय, सांस्कृतिक और व्यावसायिक कविता को स्थापनापन्न किया, उसी प्रकार प्रेमचंदयुगीन व्यापक दृष्टि का स्थान भी वैयक्तिक गहराइयों में उतरनेवाले मनोविरलेषणात्मक उपन्यासों तथा मार्क्सप्रेरित समाजवादी उपन्यासों ने ले लिया। प्रेमचंदयुगीन आदर्शोन्मुखी चेतना का अवशेष भी कुछ लेखकों में दिखाई पड़ता है, लेकिन ये वे लेखक हैं जो बदलती हुई ज़िंदगी के नए बधाओं के साथ आधारभूत समन्वय नहीं कर सके हैं; और प्रेमचंदयुगीन मिट्टी में उगे हुए बिरबों से मोहवश लिपटे हुए हैं, इस बात से बेखबर कि मिट्टी में नए रासायनिक तत्वों के मिश्रण के कारण या तो पुराने बिरबे मुरझा जाएंगे अथवा उन्हें अनुपयोगी और पिछड़ा हुआ समझकर काट दिया जायगा। आदर्श, आस्था और चिंतन की पुरानी बागडोर सँभाले वे अपने कृतित्व के रख को समय की तेज रफ्तार के प्रति निरपेक्ष धीरे धीरे चलाते रहे। इस परंपरा के अवशेष को जीवित रखनेवाले मुख्य उपन्यासकार हैं भगवतीप्रसाद वाजपेयी, प्रतापनारायण श्रीवास्तव और सियारामशरण गुप्त। प्रथम दो लेखकों की अधिकांश कृतियाँ व्यापक परिवेश पर आधुत हैं, प्रेमचंद की तरह ही उनका ध्यान मुख्य घटनाओं पर केंद्रित है और उनके संयोजन में आकस्मिकता का मोह भी वे नहीं छोड़ सके हैं। प्रेमचंद-युगीन पात्रों का संबंध प्रायः आदर्शों से जुड़ा रहा, उनके अनुकूल या प्रतिकूल अंतर्द्वंद्व उनमें नहीं है और न पात्रों की परिस्थितियों और उनके व्यक्तित्व में द्वंद्व अथवा द्विविधा है। मोक्षान्त में प्रेमचंद इन सीमाओं से बाहर आए थे और परिस्थितियों के बीच

अंतर्मन को उभारा था। उनके उत्तराधिकारियों ने वह सूत्र वहीं से ग्रहण किया और इस बात के लिये जागरूक हो गए कि उनके पात्र मान आदर्शों में ही नहीं यथार्थ में भी उल्लेख्य और बनें। भगवतीप्रसाद वाजपेयी ने भी अपने पात्रों को 'टाइप' के चरे से निकाला परंतु आदर्शोन्मुखता के प्रति अपनी जिद के कारण उनके पात्र खुले मन के विद्रोही नहीं बन सके। उपन्यास में पात्रों की संख्या कम हुई और आत्महत्या और मृत्यु के द्वारा उन्हें हटाने की प्रवृत्ति भी पटी। फिर भी ये पात्र अधिकतर व्योम्मुखी आदर्शों की डोरी से बंधे हुए हैं। सफर के साथी की तरह वे अनुभूतियों के आस्थावी साथ दे जाते हैं, जीवनसंगी की तरह रम नहीं पाते। पात्रों के चरित्र के सूत्र उपन्यासकार कठपुतलियों के नट की तरह अपनी उँगलियों में अटकाए रहता है, इसलिये इनके पात्रों में गहराई और जीवनानुभूतियों का अभाव है। आत्मपरोक्षता और विरलेपथ के साथ बहाने प्रायः नहीं हैं। उनके पात्र कर्ता अधिक हैं द्रष्टा कम। जहाँ इनके पात्रों में अंतर्द्वंद्व और चिंतन है वहाँ उनकी विवशता, धृष्टा, भ्रमसाद और पीड़ा प्रादि का प्रत्यक्षीकरण है। परंतु उद्देश्य की प्रधानता के कारण लेखक पुण्य आदर्शों और नैतिकता की सराहना करता चलता है। समाज और व्यक्ति की टक्कर भी इन उपन्यासों में प्रायः नहीं है। प्रेमचंद के उत्तराधिकारी होने के नाते कर्तव्य-शीलता और मानवतावादी दृष्टि उन्हें विरासत में मिली है, जिसका हनन नहीं हो सकता बाहे व्यक्तित्व टूटकर बिसर जाए। इन तीनों ही उपन्यासकारों ने मानव की अनेकस्वताओं में से कुछ विशिष्टताओं को चुनकर पात्रों के व्यक्तित्व में उनका समावेश किया है परंतु वे विशिष्टताएँ व्यक्ति की आत्मिक शक्ति का परिचय देने के लिये मन की तहों से संबद्ध न होकर केवल बाह्यात्मक हैं।

गांधीवाद के प्रभाव के कारण इन उपन्यासों में भी शिव और मंगल तत्त्व की प्रधानता है और विद्रोह के तत्वों का स्पर्शभाव है। प्राचीनता और नवीनता के प्रश्न को लेकर उनकी दृष्टि सामंजस्यवादी है। परंतु उस समय ही नैतिकता संबंधी अनेक प्रश्न वैयक्तिक स्तर पर नए रूप ग्रहण करने लगे थे। द्वितीय विश्वयुद्ध ने अनेक सामाजिक आर्थिक विषमताओं को जन्म दिया, बेकारी, भुखमरी और अनैतिक व्यापारों की असंख्य निर्भय परिस्थितियाँ जनता को झेलनी पड़ीं जिनके कारण यथार्थ की जन्म विभीषिका का उस युग की आदर्शपरक भावना के ऊपर हावी हो जाना स्वाभाविक था, पर गांधी के अदम्य प्रभाव ने अपनी सीमा को आक्रांत नहीं होने दिया। फिर भी वैयक्तिक स्तर पर ये लेखक प्रेमचंद के मार्ग से अलग चले। प्रेमचंद के पात्र प्रेम की असार्थकता और असफलता में से उन्नयन का मार्ग निकाल लेते थे, आगे घाई हुई स्थितियों में ऐसा संभव नहीं था इसलिये वैयक्तिक नैतिकता के सामने एक साथ कई प्रश्नचिह्न बन गए। ये सभी लेखक इस ओर से अपनी आँखें नहीं मूंदे रहे, उन्होंने इस अलग स्वर को सुना और समझा, पर समाज से विद्रोह का मार्ग उन्होंने नहीं ग्रहण किया—वे प्रवृत्ति से लड़ते हुए उसका

समाधान खोजने में ही व्यस्त रहे, उनकी दृष्टि जनसोन्मुखी न होकर आत्मावादी हो रही। इस परंपरा के प्रथम लेखक हैं अतापनारायण श्रीवास्तव। वे अपने युग की गई प्रवृत्तियों और परंपराओं के प्रति जागृक हैं। गांधीवाद उनकी दृष्टि में प्रजातंत्रवाद और साम्यवाद के बीच का सेतु है, जिसमें दोनों मतवादों के शोषक तत्वों का निराकरण और सात्विक तत्वों की प्रतिष्ठा की गई है। परहित और अद्वैत के मार्ग पर चलते हुए मानव को समर्पित आयु उनकी दृष्टि में सार्थक है। उनका ध्येय समाजोन्मुखी है। इसलिये उनके पात्रों में हिंसा और प्रतिरोध का भाव नहीं है। प्रेमचंद की आदर्शोन्मुखता उन्हें विरासत में मिली है इसलिये उनके पात्र या तो रातोंरात सुघर जाते हैं या रंगमंच से हटा दिए जाते हैं। गांधीवादी अंतश्चेतनामूलक क्रांति उनका जीवनदर्श है। उनके कथानकों का आधारफलक नृहृद् है और उसपर बहुत रंगों से अनेक प्रकार के चित्र खींचे गए हैं। उनको अधिकार कथाओं का केंद्र बुजुर्गा, संमानित शिष्टित बर्ग है। उस बर्ग की खोजली दृष्टि, विलासमयता, देशद्रोह और मर्यादाहीनता की भांकी उपन्यासकार ने दिखाई है। उनके कथानक में अनेक कथासूत्र हैं जिनके एक एक सूत्र का माइक्रोस्कोपिक अध्ययन किया गया है जिसके द्वारा हर सूत्र की भीतरी गहनता और सड़न के ऊपर का आच्छादन उतारा गया है। कथा आरंभ और विकास की स्थितियों में से गुजरती हुई कोतूहल की सृष्टि करती है, उसकी प्रक्रिया में उलझान और बहलाव रहती है, उनके पात्र लक्ष्मणरेखाओं में बंधे हुए हैं। देश की उग्र हलचलों, राजनीतिक घटनाओं और सामाजिक विडुक्तियों की पृष्ठभूमि में उनकी घटनाएँ और चरित्र उभारे गए हैं। उनका प्रथम उपन्यास 'विदा' १९२७ में प्रकाशित हुआ था। उसके बाद के सभी उपन्यास इस लेख की कालसीमा में आते हैं। पता नहीं संयोगवश हुआ है अथवा सायास कि उनके सभी उपन्यासों के नाम 'ब' अक्षर से आरंभ होते हैं—उनका उल्लेख इस प्रकार है : विजय, विकास, विसर्जन, वयालीस, वेकसी का मजार, विषमुली, वेदना, विश्वास की बेदी पर, वन्दना, बख्शना, विनाश के बादल इत्यादि।

इस परंपरा के दूसरे लेखक हैं सियारामशरण गुप्त। 'गोद', 'भंतिम आकांक्षा' और 'मारी' उनके छोटे छोटे तीन उपन्यास हैं। इन तीनों पर ही युग की बदलती हुई प्रवृत्तियों और मनोविज्ञान का प्रभाव मिलता है। उनकी दृष्टि में विरोध, असंतति और निषेध का प्रभाव है। उन्होंने जीवन को भ्रूँसोर देनेवाली स्थितियों का सहज और मार्मिक चित्रण किया है, जिनमें नैतिक और मंगल तत्व प्रधान हैं। वे चिंतन और व्यवहार दोनों में गांधीवादी थे इसलिये व्यक्तिवादिता के लिये उनके उपन्यासों में भी स्थान नहीं था। उनकी रचनाओं का फोकस चाहे व्यक्ति पर हो पर उनका ध्येय समाजोन्मुखी है। उसमें नृणा, प्रतिहिंसा का स्थान कहीं नहीं है। प्रेमचंद ने अपने अधिकार अस्तु पात्रों की विडुक्तियों से मुक्ति देकर उन्हें सत् बनाया है जब कि सियारामशरण गुप्त ने परिस्थितिजन्य विडुक्तियों के घने कोले बादलों के बीच सत् के

आलोक को सजाया है। इस ज्योत्स्निलता के साथ कि मनुष्य मूलतः अच्छा है परिस्थितियाँ उसे बुरा बना देती हैं। उनके उपन्यासों का कन्वास बहुत छोटा है। उनके कथानकों और पात्रों के विषय में कहा गया है कि वे छोटी सी कुटिया में पतली सी दीपशिला के प्रकाश की तरह आलोकित हैं। उनमें एक पात्र प्रधान है और कथानक के कई सूत्रों से अन्विति के उद्देश्य से ही अन्य पात्रों का अवतरण हुआ है। उपन्यासों की गति धीमी है जिसके कारण कथा में ठहराव आता है पर यही ठहराव कथानक के विभिन्न सूत्रों को जोड़ता है। इसी अन्विति पर आधारित कलात्मक परिष्कृति ही उनके उपन्यासों की प्राण है। उनके पात्र भावुकता की दृष्टि से काफी पीछे हैं उनमें उलझाव, कृत्रिमता और ऊहापोह नहीं है पर वे टाईप और प्रतिनिधि नहीं हैं, उनका व्यक्तित्व खुला हुआ पारदर्शी है; जो उपन्यासकार की इस मान्यता को दृढ़ करते दिखाई देते हैं कि दैविक, यांत्रिक शक्तियों की मंझाइयों और उत्पातों को झेलना और उनसे टक्कर लेना मनुष्य की नियति है।

प्रेमचंद की औपन्यासिक परंपरा को आगे बढ़ानेवाले तीसरे लेखक हैं भगवती-प्रसाद बाणपेयी। उन्होंने प्रेमचंद के बाद के युग की आदर्शहीनता और असामाजिकता को अपने उपन्यासों में स्थान दिया है परंतु वैयक्तिकता को अपनाते हुए भी सामाजिकता का हास नहीं होने दिया है। उनकी जीवनदृष्टि में मानवतावाद की प्रधानता है। व्यक्ति का महत्व उनके लिये केवल समाज की इकाई के रूप में है। व्यक्तिवादी समस्याओं का केंद्र अधिकतर प्रेम और सेक्स है। परंतु व्यक्तिउन्मुखी होते हुए भी वे बौद्धिक नहीं हैं और न वे आदर्शों की स्थापना के लिये उत्सुक रहे हैं। अपनी औपन्यासिक दृष्टि का स्पष्टीकरण उन्होंने इस प्रकार किया है : 'मैं सत्य के सौंदर्य का पुजारी हूँ, मधुर का नहीं। कटु सत्य में भी सत्य का दर्शन, चिंतन और मंथन में करना और देखना चाहता हूँ। मैं आस्तिक तो हूँ पर ईश्वर में मेरी आस्था नहीं है। मेरा लक्ष्य उन मनोवैज्ञानिक शास्त्रों में उन असाधारण मनोवैश्यों को पकड़ना होता है जो हित या अहित की दिशा में बड़े वेग से प्रभावित करते हैं।' उन्होंने यौन भावना का उजासीकराव भारतीय परंपरा की रक्षा करते हुए किया है। वे आदर्शवादिता का पत्ला पकड़े हुए नैतिकता के प्रति अनुदार दृष्टि को बदलने की कोशिश करते रहे हैं। उनके प्रारंभिक उपन्यासों में नैतिक मानों के निर्वाह का आग्रह प्रायः सर्वत्र है जिनमें मध्यवर्ग की समस्याओं की पृष्ठभूमि में सद् असद् का विवेचन हुआ है। उनका कथाविधान प्रेमचंदपुगीन है। कथानक प्रायः द्विसूत्री है। बाद के उपन्यासों में मनो-विरलेषण तत्व का आधिक्य हो गया है। कहीं कहीं वही साध्य हो गया है। कामना और कामाक्षी की तरह कुछ उपन्यासों में व्यक्तियों के नाम भी वृत्तियों के प्रतीक रूप में रखे गए हैं। इन सभी उपन्यासों में नैतिक समस्याओं और सामाजिक सीमाओं और शक्तियों तथा अन्य ज्वलंत मान्यताओं और आदर्शों का समावेश हुआ है। बेंची बेंचाई रूपरेखाओं में उनके पात्र चलते फिरते हैं, उनके दर्जनों उपन्यासों में से मुख्य

हैं : पतिता की साधना, पिपासा, चलते चलते, पतवार, यथार्थ से भागे, हिल्सोर, छसार बढ़ाव, निमंत्रण, गुप्त वन, सूनी राह, विश्वास का बल, रात और प्रभात, उनसे न कहना, मनुष्य और देवता, भूदान, एक प्रश्न, पाषाण की लोच, दरार और धुंध, सपना बिक गया, टूटा टी सेट, चंदन और पानी, टूटते बंधन ।

आधारफलक की व्यापकता और शैली की दृष्टि से गुरुदत्त के उपन्यासों को भी इस परंपरा में रखा जा सकता है । गुरुदत्त के उपन्यासों में गांधीवादी राजनीति के स्थान पर जनसंधी महासभाई दृष्टिकोण को स्वर मिला है—जैसे उनके विचार प्रगति से विमुक्त हैं वैसे ही वे रुढ़िवादी कथाकार भी हैं । उनके विचार से आज की परिस्थितियों में हिंदू धर्मभोव हो गया है और हिंदू संस्कृति के उन्मूलन के अनेक उपकरण एकत्र हो गए हैं, हिंदू शास्त्रों और पुराणों में ही वे प्रगति के अनेक तत्व निहित मानते हैं । उनके अनुसार कम्युनिस्ट दर्शन की प्रगतिवादिता हिंदू दृष्टि से अधिक प्रगतिवादी नहीं है । वे परलोकवाद, कर्ममीमांसा, पुरोहितवाद द्वारा अनेक समस्याओं का समाधान दे सकते हैं । उन्होंने नैतिक प्रश्नों को वैयक्तिक स्तर पर भी लिया है । सेक्स और प्रेम की समस्याओं से उत्पन्न कुंठाओं, वर्जनाओं और भुक्तियों का चित्रण भी उन्होंने खुले रूप में किया है । उनका कथाविधान प्रेमचंद के अनुकरण पर चलता है पर उसमें संघटन का अभाव है । अनेक प्रासंगिक कथाएँ कुतूहल और भराव के लिये हैं, व्यक्तित्व एक सच में ठले हुए वैविध्य और संघर्षहीन हैं । भावा में पंजाबी-पन तथा तोड़मरोड़ है । उनकी दृष्टि पूर्वाग्रही और अनुदार है । उनके उपन्यासों में से कुछ के नाम इस प्रकार हैं—भावुकता का मूल्य, प्रवंचना, धरती और वन, विडंबना, गुंठन, विलोम गति, वाम मार्ग, जीबनज्वार, न्यायाधिकरण ।

गोविंदवल्लभ पंत के प्रमुख उपन्यास हैं—जुनिया, अमिताभ, एकसूत्र, भुक्ति के बंधन, तारों के सपने, फारमेट भी नाट ।

राष्ट्रकारमण प्रसाद सिंह भी प्रेमचंदयुगीन संवेदना और शैली को प्रचार प्रसार देने में समर्थ उपन्यासकार हैं । उनके मुख्य उपन्यास हैं—राम रहीम, सावनी समा, टूटा तारा, गांधी टोपी, सूरदास, चूबन और काँटा, पुरुष और नारी, पूरब और पश्चिम ।

एक परंपरागत दृष्टि के बावजूद इन सभी उपन्यासकारों ने अपने युग की बदलती हुई सामाजिक राजनीतिक और आर्थिक परिस्थितियों का आकलन किया है और उसी आधारभूमि पर उस युग के व्यक्ति के उठते गिरते मूल्यों, बदलते परिवेशों को, अपने पूर्वनिर्धारित दृष्टिकोणों को, यथावश्यकता परिवर्तित करते हुए चित्रित किया है; परंतु इस परंपरा के लेखकों में अब उतनी ऊर्जा और शक्ति नहीं रह गई थी कि वे बदलती हुई परिस्थितियों के उतारों और चढ़ावों के झोंकों को संभाल सकें इसी लिये ये लेखक युग के प्रभावों को समग्रतः पकड़ने में असमर्थ रहे ।

(ख) सामाजिक बोध का कड़ा घरातल और गहरी खोदाई—साहित्य में पूर्वनिर्धारित दृष्टियों की युगानुकूल काटछाँट एक अनिवार्यता है जो परंपराओं के प्रति विद्रोही युवक अपने साथ लाते हैं। प्रेमचंद के तत्काल बाद यह विद्रोहात्मक प्रतिक्रिया यशपाल, मगवतीचरण वर्मा, उपेंद्रनाथ अशक और अमृतलाल वागर जैसे लेखकों के उपन्यासों में हुई। इन उपन्यासकारों के लिये युगीन चेतना का अर्थ आधेदिन की घटनाओं और स्थितियों का वर्णन मात्र नहीं रह गया, बल्कि युग की परिस्थितियों के प्रति उनकी गहरी और तीव्र प्रतिक्रियाएँ उनके उपन्यासों के कथ्य और पात्रों के चरित्र में अनिवार्यतः निहित रहने लगीं। उनकी सामयिकता जीवन के सतही विस्तार से संबद्ध न रहकर जीवन के बहिर्मुखी तत्त्वों के प्रति गहन सूक्ष्म और सच्ची प्रतिक्रियाओं में से उभरी। इन लेखकों ने यथार्थ की बृहद् भूमियों का उद्घाटन किया और विभिन्न सामाजिक भूमियों पर यथार्थ से सीधा और अनिवार्य संबंध जोड़ा। प्रेमचंद और उनकी परंपरा के लेखकों ने सामाजिक यथार्थ के परिवेश में आदर्शपरक दृष्टि का विकास किया था। उपयोगितावादी और सुधारवाद की प्रधानता के कारण उनमें सूक्ष्म आदर्शों का पुट है और उनकी दृष्टि लक्ष्यवादी और आदर्शवादी है। उनके पात्रों और कथावस्तु की योजना भी आदर्शों, सिद्धांतों की पुष्टि-भूमि में हुई है, परंतु इस युग के लेखकों की रचनाओं में यथार्थ आदर्श पर हावी हो गया और उन्होंने निम्नवर्ग और मध्यवर्ग के दलित वंचित व्यक्तियों, बगों और समूहों को अपना विषय बनाया और समाज की अक्षतता के सामने उनकी हिमायत और बकायत की। इन उपन्यासकारों ने सामाजिक विधिविधेय, कुरीतियों और अंधविश्वासों के विरुद्ध आवाज उठाई। आश्रम और सदन खुलवाकर समस्याओं का समाधान उन्होंने नहीं किया, उनका काम केवल प्रश्न उठाना और उसको खोल कर स्पष्ट करना था—कारणिक निराकरण खोजने अथवा हल देने के स्थान पर प्रश्न को जोर से उठाकर उसके समाधान अथवा उलझाव की संभावनाओं को और इंगित कर देना ही इनका कर्तव्य कर्म रहा। इस प्रकार युग की राजनीतिक चेतना सामाजिक यथार्थ की ओर उन्मुख हुई। इन सभी लेखकों ने यथार्थोन्मुखी सामाजिक दृष्टि को बदलते हुए संघर्षों में अपने अपने ढंग से आगे बढ़ाया और आदर्शों की कलाई थोकर कड़वी, बदसूरत सच्चाइयों को उधारा। उनकी सामाजिक दृष्टि प्रेमचंद से भिन्न है। उसका यह एक नया बौद्धिक आचार है जो व्यापकता से प्रेमचंद से कम है, गहराई और प्रभावशालिता में अधिक। वह वर्णनात्मक सर्वेक्षण न होकर तर्क और समस्याओं पर आधारित है।

मगवतीचरण वर्मा के उपन्यासों का कथ्य मध्यवर्गीय समाज की द्वांतात्मक स्थितियों से उभरा है। उन्होंने अनेक विद्रोहात्मक स्थितियों और पात्रों का विचित्र प्रखरता और गहराई से किया है। मताग्रहों और बंधे हुए फारमूलों का आग्रह नहीं है। उन्होंने अपने युग की विभिन्न सामाजिक विचारधाराओं का परोक्ष करके

उन्हें तर्क की कड़ीटी पर कसकर तथा व्यक्तिगत अनुभवों से पुष्ट करके तटस्थता से उनके संबंध में निष्कर्ष दिए हैं। अपने औपन्यासिक दृष्टिकोण का स्पष्टीकरण लेखक इस प्रकार करता है—‘जो कुछ मैं लिखता हूँ तर्क करने को नहीं लिखता। मैं तो अपने उन निर्णयों को पेश करता हूँ जिनपर अपने उन तर्कों द्वारा पहुँचा है जो अनुभवों और अनुभूतियों पर आधारित हैं।’ उनका दायरा प्रेमचंद की अपेक्षा सीमित है। सामाजिक वैषम्यों और रुढ़ियों के कारण उत्पन्न समस्याएँ और कुंठाएँ उनके उपन्यासों का मूल कथ्य है। रूढ़ सामाजिक परंपराओं के प्रति उनमें विद्रोह का भाव है तथा उन्होंने शोषण की विभिन्न विरोधी स्थितियों के बीच सन्तुल्य को जाना बरखा है।

सन् १९३४ ई० में उनका प्रसिद्ध उपन्यास चित्रलेखा प्रकाशित हुआ था जिसमें नैतिक मूल्यों की पुनःस्थापना की समस्या को मनोवैज्ञानिक बरातल और ऐतिहासिक पृष्ठभूमि में उठाया गया था। इसके बाद से अबतक उनके कई उपन्यास प्रकाशित हो चुके हैं जिनमें तीन वर्ष, टेढ़े मेढ़े रास्ते, आखिरी दौब, भूले बिसरे चित्र, वह फिर नहीं आई, अपने अपने खिलौने, सामर्थ्य और सीमा तथा रेखा मुख्य हैं। इन उपन्यासों में उनकी औपन्यासिक यात्रा की गतिविधि देखी जा सकती है। तीन वर्ष में प्रेम के आत्मिक और व्यावसायिक रूपों को कई पात्रों और विरोधी किंतु स्वाभाविक परिस्थितियों के बीच से उभारा गया है। टेढ़े मेढ़े रास्ते में, अपने युग की भारतीय राजनीति के टेढ़े मेढ़े रास्तों (गांधीवाद, साम्यवाद और हिंसक क्रांति) का अध्ययन किया गया है। लेखक की दृष्टि सामान्यतः तो तटस्थ रही है पर थोड़ा सा झुकाव गांधीवाद की ओर अवश्य हो गया है। आखिरी दौब की कोई अपनी वांछिता नहीं है। उसकी विचारभूमि अर्थसत्ता और मानवता के संघर्ष पर टिकी है। यथास्थान अंतर्द्वंद्वों का चित्रण भी हुआ है पर उसमें गहराई और प्रौढ़ता नहीं आ पाई है। भूले बिसरे चित्र में सन् १८८५ से १९३० का युग पृष्ठभूमि में है। मार्क्सवादों के मैन आफ़ प्रापर्टी की तरह इसमें भी परिवार की चार पीढ़ियों के माध्यम से बदलते हुए मूल्यों और संदर्भों का चित्रण किया गया है। निश्चय ही इसमें सामाजिक विकास की विविध अवस्थाओं और पक्षों का चित्रण है। सामाजिक चेतना, ऐतिहासिक बोध इतनी विशदता और यथार्थता के साथ पहली बार चित्रित किया गया है। इसमें असाधारण तत्त्वों के नियोजन द्वारा वैचित्र्य के समावेश की चेष्टा नहीं की गई है। इसका आचार-फलक व्यापक है और सारे सामाजिक इतिहास को समेटे हुए है।

इसे ‘प्रेमचंद के उपन्यासों का संशोधित और परिमार्जित’ संस्करण कहा जा सकता है जिसमें विभिन्न कथाप्रवाहों की अन्विति है और इसके वैविध्य में एकत्व है। इसके पात्र समस्या निरूपण के माध्यम हैं और उनका व्यक्तित्व सामाजिक परिवेश में उभरा है। बर्माजी व्यक्तिवादी कलाकार नहीं है इसलिए उनके पात्र और समस्याएँ समाज से उभरती हैं। वे परिस्थितियों से हारकर भी अपने से नहीं हारते। इस उपन्यास की रचना बौद्धिकता और चिंतन के ठोस आधार पर हुई है। इसके

बाह्य के उपन्यासों से बर्माजी 'लोकप्रिय' लेखक चाहे बन गए हों वरंतु उपलब्धियों की दृष्टि से वे बहुत ही साधारण हैं। रेखा की ऐक्य संबंधी स्थितियों को देखकर तो यही धारण बनती है कि वयस्क लेखक यदि युवकों की समस्याओं पर न लिखें तो अच्छा है क्योंकि उनसे संबंध मानसिक बारीकियों की पकड़ उनकी समता के बाहर हो जाती है।

बृहद् प्रायामी उपन्यासों के क्षेत्र में नई भूमि खोजनेवाले दूसरे उपन्यासकार हैं उपेंद्रनाथ अश्वक। प्रेमचंद के बाह्य व्यक्ति की समस्याएँ व्यक्तिवाद की पोशाक पहन कर आईं। आत्यंतिक वैयक्तिकता की स्वीकृति के कारण अघटक मानी जानेवाली मर्यादाओं और नैतिकता के प्रति विद्रोह हुआ। उपेंद्रनाथ अश्वक ने मध्यवर्गीय जीवन के विभिन्न पक्षों का उद्घाटन किया। उन्होंने विभिन्न आर्थिक, मानसिक, सामाजिक तथा संस्कारजन्य समस्याओं को व्यापक सामाजिक परिवेश में देखा और व्यक्ति की नैतिक वर्जनाओं, मानसिक कुंठाओं और बिकृतियों का चित्रण किया। उनका आदर्श जिंदगी का यथार्थ है। जीवन कूड़े करकट, घुएँ, धुंध, गर्द, गुबार, कीचड़, दलदल से घटा पड़ा है। उसके बाहर की उलझनों का विस्तार अपरिमित है। उसके अंतर में बेगिनती स्तर है, अंधेरी कंधराएँ हैं जिनकी भाँकी मात्र केंपा देने को काफी है। हन्ही स्वयं के यथार्थ का चित्रण उनका व्यय है और अपने इस यथार्थवाद को वे आलोचनात्मक यथार्थवाद का नाम देते हैं। अश्वक समाज के यथार्थ को उसके उभरनेपन के साथ व्यक्त करते हुए व्यंग्य और हास्य के माध्यम से उसकी आलोचना करते हैं। प्रेमचंद आदर्श आरोपित करते थे, अश्वक तटस्थ हैं। अर्थ और काम इनके उपन्यासों की मूल प्रेरणा हैं। सच्चे प्रेम का प्रमाण आदर्श परिस्थितियों में नहीं यथार्थ की विषम स्थितियों में मिलता है। अश्वकजी के लिये सबसे महत्वपूर्ण वस्तु है जिंदगी—शेष वस्तुएँ तो उसके उन्नयन की साधन मात्र हैं। उनके मुख्य उपन्यास हैं—सितारों के खेल, गिरती दीवारें, गर्म रात, बड़ी बड़ी झालें, पत्थर भल पत्थर, और शहर में घूमता आईना। अश्वक के साहित्य पर देश विदेश के अनेक साहित्यकारों का प्रभाव है जिनमें मुख्य है—तुर्गेनिय, गाल्सवर्दी, रोमारोली, बर्जोनिया बुल्फ, शालोखोव और प्रेमचंद। उन्होंने लिखा है : 'मुझे तुर्गेनिय का परिष्कृत चुलबुलापन और हास्य मिला व्यंग्य, गाल्सवर्दी का छोटी छोटी तफसीलों को उजागर करनेवाले अरित्र चित्रण, रोमारोली के ज्याक्रिस्ताफ का फैंशन पैटर्न, प्रेमचंद की जागरूकता और शालोखोव के कथानक का डोलापन अच्छा लगता है।' प्रेमचंद की व्यापकता और समग्रता के स्थान पर अश्वक समग्रता में से चुनाव करते हैं। प्रेमचंद व्यापकता को गहनता देते थे अश्वक गहनता को व्यापकता देते हैं।

इन तीनों उपन्यासकारों में प्रेमचंद के सबसे निकट हैं श्रीधरमूलाल नागर। उनकी संवेदना निश्चय ही प्रेमचंद से भिन्न है पर यह निम्नता युगजन्य अघिक है प्रवृत्तिजन्य कम। नागरजी ने व्यक्ति और समाज में समन्वय की दृष्टि अपनाई है।

व्यक्ति और समाज की सापेक्षता में उन्हें अनेक समस्याओं के निराकरण का सूत्र बिछाई देता है। उनके कथ्य में मूल्यों का परंपरागत पिछपेवण नहीं है। वे सापेक्ष वस्तुस्थिति द्वारा मूल्यों के प्रति भावना और विश्वास का बीजारोपण करते हैं। ऊपर से भावनों सिद्धांतों और मूल्यों को लादने के बजाय मानवीय संवेदनाओं की ओर उनका उद्देश्य है। उनकी दृष्टि अति वैयक्तिकता और अति सामूहिकता के बीच कहीं है। उनके मुख्य उपन्यास हैं—कामरेड देवदास, अप्रकाशित (१९३८), सेठ बकिमल १९४१ में लिखित ५६ में प्रकाशित। डा० नामवर सिंह के शब्दों में 'पढ़िए तो सरसार का किसान' भाजाब बाब बाए। वही जिंदाबिलो, वही ताजगी। नामरजी व्यंग्य और विनोद के उस्ताब हैं।' उनका तीसरा उपन्यास है 'महाकाल' जिसकी रचना सन् ४४ में हुई और प्रकाशित हुआ सन् ४६ में। इसमें बंगाल के काम की प्रामाणिक कहानी कही गई है। दुनिया के दौरान घटी हुई घटनाओं के आधार पर इसे लिखा गया है, जो अमानुषिक होते हुए भी यथार्थ है। पाँचवा वस्ता' एक लघु उपन्यास है जो सांप्रदायिक और सामाजिक प्रश्नों को लेकर लिखा गया है। 'बूँद और समुद्र' में व्यक्ति और समाज के समन्वय के प्रश्न को मध्यवर्गीय चेतना के विविध स्तरों के प्रतीक पात्रों के माध्यम से सुलझाया गया है। उसका फलक विस्तृत है और इसमें शैली के उपकरणों का सायास समन्वय हुआ है। 'शतरंज के मोहरे' तथा 'सुहाग के नूपुर' नागरजी के ऐतिहासिक उपन्यास हैं जिनमें मानव की शारवत समस्याओं का निरूपण ऐतिहासिक पृष्ठभूमि में हुआ है। उनका विवेचन ऐतिहासिक उपन्यासों के प्रसंग में किया जाएगा। 'बूँद और समुद्र' के बाद अपने नए उपन्यास में उन्होंने सन् १९६२ के निर्वाचन और उसके निकट के देशकाल को देखा परखा है। इस उपन्यास के माध्यम से ऐसा वर्गीकृत बनाने की कोशिश की गई है जिससे वह प्रथम राष्ट्रीय चुनाव से लेकर स्वतंत्र भारत के तीसरे निर्वाचन तक की अगति-प्रगति को भली भाँति जान सकें।

(ग) परंपरा की लोके—राजनीतिक सामाजिक फलक के उपन्यासों की परंपरा धीरे धीरे रेंगती रही। राजनीतिक भूमि पर यशपाल ने मार्क्सवाद से प्रजित नई दृष्टि दी। उनके उपन्यासों का विवेचन समाजवादी उपन्यासों के अंतर्गत किया जायगा। प्रेमचंद की परंपरा में जो अन्य उपन्यास लिखे गए वे अधिकतर इतिवृत्तात्मक हैं। न उनमें पात्रों के व्यक्तित्व की भारीकियाँ हैं और न समग्रता का उभार। विवरणों और तथ्यों के इतिवृत्तात्मक वर्णन से ही लेखकों ने संतोष कर लिया है। एक आकर्षक परिवर्तन चतुरखेन शास्त्री के 'गोली' उपन्यास में मिलता है जिसमें रियासतों के बिलय की घटना से उत्पन्न परिस्थितियों का मार्मिक और यथार्थ चित्रण किया गया है। इस उपन्यास में सामयिक घटनाओं की पृष्ठभूमि के बावजूद ऐतिहासिकता की ध्वनि सर्वत्र विद्यमान है।

समसामयिक घटना पर आधारित दूसरा उपन्यास बृदाबनलाल वर्मा द्वारा लिखित

‘अमरबेल’ है, जिसमें बर्मीदारी उन्मूलन के बाद बुंदेलखंडी ग्रामों में लागू सहकारी कृषि और योजनाओं द्वारा समाज में फैली हुई अमरबेलों का नाश करना है जो कुप्रथाओं, दुराग्रहों और रूढ़ परंपराओं के रूप में समाज और व्यक्ति को चूस रही है। बाह्य कार्यकलापों से भरे इस उपन्यास में अन्वेषण विरलेषण का अभाव है।

अन्वयनाथगुप्त यों तो प्रगतिवादी लेखक हैं पर उनके उपन्यासों में मार्क्सवाद की सैद्धांतिक भूमि का आग्रह नहीं है। उन्होंने समसामयिक परिस्थितियों को समस्याओं के आवरण में प्रस्तुत करके प्रगतिवादी ढंग से उनका मूल्यांकन किया है। सामूहिक प्रभाव उनमें प्रधान है। वैयक्तिकता की गौणता के कारण वह भवैज्ञानिक और अन्वेषणवादी हो गया है। उनके उपन्यासों में कवासंयोजन का आधार बाह्य घटनाएँ हैं जिनका नियोजन एक उद्देश्य की प्राप्ति के लिये हुआ है। गुप्तजी मनोविज्ञान की टेढ़ीमेढ़ी सँकरी गलियों में नहीं भटकते, राजमार्ग पर चलते हैं। उनकी चारित्रिक रेखाएँ स्पष्ट हैं। अपने युग की विभिन्न समस्याओं की प्रेरणा से लिखे गए उनके मुख्य उपन्यास हैं : चक्की, गृहयुद्ध, दो दुनिया, बलि का बकरा, दुरचरित्र, भँवरे नगरी, जिब, रैन भँवरी, अपराजिता, रंगमंच, होटल दि ताज।

विष्णु प्रभाकर का उपन्यास ‘मिशिकांत’ सन् १९२० से १९३६ तक की पुष्ठभूमि में लिखा गया है। कथानक सामाजिकता और सामूहिकता के बिंदु पर प्रारंभ होकर वैयक्तिक घरातल पर समाप्त हुआ है। उसके संघटन में बिलराव है। उनके दूसरे उपन्यास ‘तट के बंजन’ में भी सामाजिक समस्याओं का वैयक्तिक पर्यवसान हुआ है। वहेज, जातिवाद, परंपरागत विवाहप्रथा इत्यादि जर्जर रूढ़ियों से उत्पन्न समस्याओं को उनमें ग्रहण किया गया है। इसमें मुख्य समस्या प्रेम और विवाह की है। उपन्यास में नृत्तों के कई सूत्र हैं, सुचारवादी दृष्टि की प्रधानता के कारण कहीं कहीं कला तत्व की उपेक्षा हो गई है। उदयशंकर मट्ट के उपन्यासों को भी इसी परंपरा में रखा जा सकता है। वह जो मैंने देखा, डा० शेफाली, लोक परलोक, शेष भरोश, दो अघ्माय, इस परंपरा के मुख्य उपन्यास हैं। मट्टजी के उपन्यासों का स्तर मानवतावादी है। व्यक्तिगत स्तर की अंतर्मुखता की अभिव्यक्ति के लिये उन्होंने मनोविज्ञान का सहारा लिया है। बहुमुखी और अंतर्मुखी तत्वों के संघटन में अन्विति नहीं है एक बिलराव है, इस विन्यास में पेबंदों की सिलाई सफाई से नहीं हुई है।

(घ) समाजवादी उपन्यास—प्रेमचंद के बाद गांधीवादी राजनीतिक चेतना के स्थान पर हिंदी साहित्य में मार्क्सवादो चेतना की एकदम से बाढ़ आ गई। उपन्यास के क्षेत्र में बरपास ने इसी चेतना से प्रेरित होकर सामाजिक बंधार्यवाद की पुष्ठभूमि में व्यक्ति और समाज को नए युगीन परिप्रेक्ष्य में देखा और परखा। उनके उपन्यासों की घटनाएँ तथा पात्र मध्यवर्ग, निम्न मध्यवर्ग तथा निम्नवर्ग का प्रतिनिधित्व करते हैं। बरपास ने बर्गसंबंध, ऊँड़िगत समाज व्यवस्था, सामाजिक विसंगतियों और रूढ़ परंपराओं पर आक्रमण किया है। बर्गगत और जीवनगत

समस्याओं का मूल कारण प्राथमिक आवश्यकताओं और वैषम्यों में निहित माना है। वे स्वयं एक क्रांतिकारी थे इस नाते उस युग के उनके अनुभव व्यापक भी थे और गहरे भी। उनके पास एक निष्ठा थी परंतु मताग्रही दृष्टि थी जिसके अनुसार जीवन से ली गई कला ही कला थी। 'साहित्य और कला की गति पृथ्वी और सर्वसाधारण के समतल और समावांतर दिशाओं में चलने और बढ़ने में है।' हमारे यमार्थ का मूलरूप बुधा और कामजन्य चोत्कार है। वह श्रेष्ठसंघर्ष और राष्ट्रो के संघर्ष के बीच प्रकट होता है। वह जघन्य चाहे हो पर हमारे समाज की वास्तविकता है। यशपाल ने अपने उपन्यासों में वर्गसंघर्ष की उभरती हुई चेतना को प्रस्तुत किया। उन्होंने समाज के लोखलेपन को उघाड़ा और ईत तथा वैषम्य के विरुद्ध आवाज उठाई, जो वर्गवैषम्य को बढ़ावा देता है और मानव संबंधों को जटिल, कटु और तीखा बनाता है। उनके प्रमुख उपन्यास हैं—बादा कामरेड, देशद्रोही, पार्टी कामरेड, मनुष्य के रूप और झूठा सच। विख्या ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर लिखा गया साम्यवादी चेतना का उपन्यास है। देशद्रोही में वर्तमान समाजव्यवस्था के प्रति आक्रोश व्यक्त हुआ है। उसका आधारफलक विरतुत और कथानक जटिल है। इन उपन्यासों में गांधीनीति और कांग्रेस की खुली आलोचना करके साम्यवाद का प्रतिपादन किया गया है और द्वितीय विश्वयुद्ध में भारतीय साम्यवादी दल को युद्ध समर्थक नीति का स्पष्टीकरण करते हुए उसका प्रोचित्य सिद्ध किया गया है। 'मनुष्य के रूप' की सामाजिक भूमि अपेक्षाकृत विस्तृत है। उसमें मनुष्य के बदलते हुए रूपों के साथ आधुनिक जीवन से उत्पन्न समस्याओं की चोरफाड़ की गई है। उसकी जर्जर रुढ़िवादिता और पतनोन्मुखी जीवन के चित्र लीचे गए हैं। 'झूठा सच' मार्क्सवादी आग्रहों से आक्रांत नहीं है इसलिये उसकी विवेचना यथास्थान की जायगी।

मार्क्सवाद के व्यावहारिक और सैद्धांतिक पक्षों को उपन्यासों में अभिव्यक्ति देनेवाले दूसरे उपन्यासकार हैं रांगेय राघव। उन्होंने मध्यवर्गीय जीवन के स्तर पर समाजवादी चित्रण किया। कुछ उपन्यासों में भारतीय संस्कृति और इतिहास के विभिन्न युगों के आधारफलक पर तथा इतिहासप्रसिद्ध व्यक्तियों के माध्यम से युग की गति और संघर्षों का चित्रण किया गया है। अंतिम दो वर्गों के उपन्यासों का परिचय ऐतिहासिक उपन्यासों के अंतर्गत किया गया है। मध्यवर्गीय जनजीवन पर प्राप्त उनके मुख्य उपन्यास हैं : विषाद मठ, उबाल, पराया, और हुजूर। विषाद मठ में बंगाल के काल से कथानक ग्रहण किया गया है। राजनीतिक आक्रोश और पूर्वोबादी व्यवस्था की दारुण नग्नता का चित्रण उसमें हुआ है और कल्याण की एक भार्द्र छाया आरंभ से अंततक विद्यमान है। उबाल में आर्थिक वैषम्यों से उत्पन्न गरीबी की घुटन का वर्णन है। उसके जीवन की तपिश के विभिन्न स्रोतों और कारखों की खोज की गई है। पराया में वर्गवैषम्य, वर्गसंघर्ष के साथ व्यक्तिवादी यौन समस्याओं से भी वस्तु ग्रहण की गई है। 'हुजूर' में वर्तमान जीवन के बीस वर्षों का

चित्र है जिसकी कहानी कुत्ते के माध्यम से कही गई है। इसमें वर्तमान की कुत्सित स्थितियों के व्यंग्यपूर्ण चित्रण लींचे गए हैं।

अमृतराम के उपन्यासों में साम्यवादी सिद्धांतों का खुला व्याख्यान हुआ है। सामाजिक यथार्थवाद से पोषित उनकी दृष्टि आर्थिक आचार के महत्व की स्थापना करती है। सिद्धांतों की प्रधानता के कारण उनकी रचनाएँ संवेदनशील नहीं बन पाई हैं। उनके उपन्यासों में गांधीनीति की खुली निंदा और साम्यवादी सिद्धांतों का खुला प्रतिपादन हुआ है। उनके पात्र भी सिद्धांतों पर जीनेवाली कठपुतलियाँ हैं, न उनका अपना व्यक्तित्व है न संवेदनशीलता। उनके प्रमुख उपन्यास हैं : बीज, हाथी के दाँत और नागफनी का देश। ये सभी उपन्यास सैद्धांतिक मतवाद से बोधिल हैं। भैरवप्रसाद गुप्त भी मार्क्सवादी सिद्धांतों की स्थापना के मोह में फँसकर उसी में भटक गए हैं। परंतु औपन्यासिक कलाचेतना की ओर वे यथाशक्ति जागरूक रहे हैं। सामाजिक चेतना के साथ ही व्यक्तिगत चेतना के अनेक पक्षों का विरलेषण भी वे सामर्थ्य के साथ कर सके हैं। उनके प्रमुख उपन्यास हैं : मशाल, गंगा मैया, जंजीरें, नया आदमी और सतीमैया का चौर।

इस परंपरा के उपन्यासों को सैद्धांतिक और बौद्धिक मीनार से उतारकर जनता के बीच लाने का श्रेय नागार्जुन की प्रसर लेखनी और प्रामाणिक अनुभूति को है। नागार्जुन के उपन्यास अंशविशेष की पृष्ठभूमि में लिखे गए हैं इसलिये उनके उपन्यासों को आंशिक प्रवृत्ति के अंतर्गत रखा जाता है। परंतु मेरा निष्प्रती मत है कि जबतक जो साम्यवादी चेतना साहित्य की बौद्धिक और दार्शनिक पृष्ठभूमि ही बनाती रही है, मिथिला की समस्याओं और संघर्षों के चित्रण में नागार्जुन ने उन्हें जीवन का अंग बना दिया है। उनके पात्रों को अत्याचार सहने की भावत नहीं है। वे खुलकर सामाजिक विकृतियों और अत्याचारों के विरुद्ध झंडा सड़ा करते हैं। उनके उपन्यास यद्यपि समाजवादी सिद्धांतों से आच्छादित हैं पर उनमें कोरी सैद्धांतिकता ही नहीं व्यावहारिकता भी है। उसमें वर्गसंघर्ष और रुढ़ियों के प्रति विद्रोह है जो लोकभूमि पर लड़ी है। रतिनाथ की चाची में मैथिल गाँवों का यथार्थ चित्रण है। कबाबस्तु में पर्याप्त विस्तार, मोड़ और उलझाव है। कुछ अप्रासंगिक कथ्यों में जनता और असंयम को उपन्यास में बचाया जा सकता था, परंतु उनकी सार्थकता यह है कि प्रसंग हमें सोचने को मजबूर करते हैं। नई पीढ़ की मुख्य वस्तु सामाजिक है जिसमें लोकजीवन के तथ्य निहित हैं। कथा मैथिलजीवन की है। सैद्धांतिक धाराह यहाँ भी प्रमुख है। बाबा बटेसरनाथ उनका सर्वप्रमुख उपन्यास है जिसमें कथा बढाव के बूझ के द्वारा कही गई है। घटनास्थल है रुपरली ग्राम जहाँकी चार पीढ़ियों का बर्खन उपन्यास में हुआ है। अंग्रेजी राज्य के भारंभ से स्वतंत्रताप्राप्ति तक की स्थितियाँ उसमें हैं परंतु अंत यहाँ भी सिद्धांतवादिता से ही होता है। अपनी प्रतीकात्मक सार्थकता के कारण उपन्यास सोहरा हो उठा है। 'बलचनमा' भाल-

कथात्मक उपन्यास है जिसमें मिथिला के जागरण और विद्रोह की कहानी कही गई है। कथानक सुनिश्चित और कौतूहलपूर्ण है। रचना में घनत्व और सुगुंन है। सामाजिकता का स्वर यहाँ भी प्रधान है। राजनीतिक चर्चा अधिक है। प्रांचलिक भाँस बहुत कम है। राजनीतिक विचार समाजवादी आंदोलन का समर्थन करते हुए आरोपित किए गए हैं। उन्होंने संघर्षशील व्यक्तित्व के द्वारा भाई समाजवादी चेतना की ओर इंगित किया है जो उत्पीड़ित, साधनहीन तथा अधिकारों से वंचित किसानों और मजदूरों में अन्याय के प्रति विद्रोह की ज्वाला सुलगती है। जमींदारों और राजनीतिक नेताओं के स्वार्थसंघर्षों तथा दूषित कार्यों को भी सत्य बनाया गया है। इनका किसान सर्वहारा वर्ग का विद्रोही और दमदार किसान है। होरी की तरह घुल घुलकर मरनेवाला नहीं। दुखमोचन में टमका कोहली गाँव के नवनिर्माण की कथा है। विधा और वस्तु दोनों ही दृष्टि से उपन्यास यांत्रिक है, उसमें प्रखर नागा-जुनीय स्पर्श नहीं है।

(ऊ) प्रकृत यथार्थवादी उपन्यास—प्रेमचंद युगीन प्रकृत यथार्थवादी उपन्यासों की परंपरा भी प्रेमचंद के बाद चलती रही। यह प्रवृत्ति प्रेमचंद युगीन आदर्शवादी और इमानी प्रवृत्तियों के समानांतर और विरोध में विकृतियों और नकारात्मकता की भूमि पर खड़ी हुई थी जिसमें समाज की गलत और सड़ांध तथा मरखोन्मुख तत्वों के प्रति प्रतिक्रिया थी। इन उपन्यासकारों ने मनुष्य के मनोरोगों और विकृतियों को बिना सँवारे पोंछे जैसे का तैसा चित्रित किया। सामाजिक और नैतिक बंधनों की कृत्रिमता का आरोपण उन्होंने नहीं किया। आदिम वासनाओं को सत्य माना पहिनाये बिना और समाज की अंधकारपूर्ण कंदराओं में आदर्श की टार्च-लाइट फेंके बिना ही जीवन के स्वस्थ उपकरणों और निर्धारित परंपराओं से अलग यह परंपरा चली। प्रेमचंद युग में इस परंपरा के मुख्य लेखक थे चतुरसेन शास्त्री और जेष्ठ शर्मा 'उग्र' लेकिन प्रेमचंद के बाद उस परंपरा को चलाने वाले एक मात्र 'उग्र' रह गए। युवक लेखक शैलेश मटियानी के उपन्यासों में उग्र जी की नग्न प्रखरता, सुलापन और बेडबी मिलती है लेकिन उनके प्रमुख उपन्यास अधिकतर प्रांचलिक आध्यात्मों को लेकर ही चले हैं इसलिये उनका विवेचन प्रांचलिक उपन्यासों के अंतर्गत करना ही अधिक समीचीन होगा।

इन उपन्यासों में सामाजिकता का अभाव नहीं है लेकिन उनकी सामाजिक दृष्टि अपनी है। इन लेखकों ने समाज के नरक बेरयालय, गुंडालय, मदिरालय की सड़ांधों को व्यक्त किया है और उनकी विद्रोहात्मक अनुभूति अंधकार में गुम रह कर उसके अलग अलग शोडों को पहिचानती है। उनका कहना यह है कि जब जीवन के ये क्रूर सत्य समाज को सह्य हैं तो साहित्य को भी उन्हें सहना पड़ेगा। साहित्य उनसे कैसे भाग सकता है। इन उपन्यासों के कथानक समाज के कुरचिपूर्य आख्यानों और कार्यों से ग्रहण किए गए हैं। उनमें अंतर्द्वंद्व, ऊहापोह और विचारों

का संघर्ष नहीं है। जिन विकृतियों को उन्होंने उतारना चाहा है वे व्यक्तिमूलक नहीं, वर्गमूलक हैं। व्यक्ति की विकृतियाँ नहीं, मानव समाज की सड़न, गंदगी और कुरूपता को इन उपन्यासों में बाणी दी गई है। उपन्यासों के इस काल में लिखे गए मुख्य उपन्यास हैं 'जीजी जी', 'सरकार तुम्हारी आँखों में' और 'मनुष्यान्वद'। तीनों ही उपन्यासों में समाज के गलित दलबल में उतर कर उसके यथार्थ की बाह लेने की कोशिश की गई है, जिनमें परस्पर और अनुभूति तो है ही, वक्र भ्रमिभ्यंजना भी है। स्वायत्त के मापदंड पर ये उपन्यास पूरे उतरते हैं, यद्यपि उनकी दृष्टि जीवन के बाह्यव्यापारों पर ही रही है। मानसिक द्वंद्वों और उथल पुथल पर नहीं। उनके चरित्र स्थिर हैं और लेखक के ह्वाले पर कठपुतलियों की तरह नाचते हैं।

(च) आध्यात्महीन विराट् उपन्यास—जैसा कि पिछले विवेचन स्पष्ट है प्रेमचंद के तत्काल बाद समष्टि चेतना के उपन्यास प्रायः दो भागों में बँट गए। उनकी व्यापक सामाजिक चेतना का स्थान 'भरक' और भगवती बाबू के उपन्यासों की मध्यवर्गीय चेतना ने ले लिया तथा देशव्यापी गांधीवादी राजनीतिक दृष्टि को मुट्ठी भर साम्यवादियों की प्रगतिवादी दृष्टि ने कुछ समय के लिये स्थानापन्न कर दिया। फलस्वरूप विराट् जीवन की व्यंजना करने वाले आध्यात्मों के पार जाने वाली औपन्यासिक दृष्टि प्रायः लुप्त हो गई। भारत विभाजन और स्वतंत्रता के बाद की घटनाओं की प्रत्यक्ष तथा परोक्ष प्रेरणा से यह दृष्टि कुछ लेखकों में फिर से उभरी और यशपाल के 'झूठा सच' तथा नरेश मेहता के 'यह पक्ष बंधु था' और धूमकेतु : एक श्रुति जैसे उपन्यासों में व्यक्त हुई।

'झूठा सच' में यशपाल अपने मार्क्सवादी पूर्वाग्रहों से बिल्कुल बाहर आ गये हैं। राजनीतिक दौड़पेदों, घटनाओं और संघर्षों की स्थूलताओं के बीच में परिस्थितियों से अदृश्य संघर्ष करने वाले जीवन्त चरित्रों की सृष्टि जिस प्रकार की गयी है वह पहले के उपन्यासों की अपेक्षा कहीं अधिक प्रौढ़ दृष्टि की द्योतक है। परंतु उनकी यथार्थवाय संबंधी धारणाएँ पहले ही जैसी है। उनमें कोई मौलिक अंतर नहीं आया है। पहले की ही तरह वे जीवन की आर्थिक और सामाजिक आवश्यकताओं द्वारा ही निर्देशित मानते हैं, उन आंतरिक कारणों से नहीं जिन्हें वस्तुवादी दृष्टि से समझना संभव नहीं होता। 'झूठा सच' के पात्र यद्यपि वैशिष्ट्ययुक्त हैं, परंतु सूक्ष्म आत्मनिरीक्षण के चण प्रायः उनमें से किसी के पास नहीं है, उनकी समस्याएँ सामाजिक पारिवारिक और आर्थिक क्षेत्रों से ही उत्पन्न होती हैं, जिनसे साहसपूर्ण संघर्ष की प्रेरणा मिलती है, परंतु उनके जीवन का कोई बड़ा हेतु उभर कर नहीं आता। झूठा सच वास्तव में एक कल्पनामिश्रित यथार्थ है जिनमें स्थितियों और पात्रों दोनों की बहुलता है। इसका कथायोजना परंपरागत है, अनेक सामाजिक सुशों को समेटने के लिये अनेक घटना-प्रसंग आये हैं परंतु उनका संगठन चुस्त और कसा हुआ है। घटनाओं और परिस्थितियों के घात प्रतिघात में वे पात्र उभरते हैं। यशपाल की दृष्टि प्रेमचंद से

अधिक प्रखर और सीखी है। जर्जर मान्यताओं और सोखले आदर्शों की शीरफाड़ वे बड़ी निर्ममता से करते हैं। अपने प्रति मताग्रहों के आक्षेप का उत्तर उन्होंने इस प्रकार दिया है—‘मैं किसी यांत्रिक चिंतन का दास नहीं हूँ...’ जीवनवादी तृष्णा, व्यक्तिवाद, प्रगतिवाद किसी के बोले में मैं अपने को यांत्रिक नहीं बना सकता। मेरे सामने इतिहास है, जीवन और मनुष्य की पीड़ा है, मनुष्य की चेतना है जो निरंतर अंधकार से लड़ रही है।’ इस परंपरा का दूसरा उपन्यास है नरेश मेहता का ‘यह पक्ष बंधु था।’ यह एक विराट् उपन्यास है, मालवा प्रदेश के एक निपट साधारणजन की दूबगाथा है। इस उपन्यास में सन् १९२० से १९४५ तक की पृष्ठभूमि में ‘एक निपट साधारणजन की दूबगाथा कही गयी है। ‘यह पक्ष बंधु था’ हिंदी उपन्यास की यात्रा में एक ‘उल्लेखनीय पदचिह्न’ है। एक युगविशेष की विशद और अंतर्दृष्टि पूर्ण कथा पहले कभी नहीं कही गई। यह कथा न तो समाज विज्ञान के स्तर पर कही गई है, न मनोविश्लेषण के। वह तो सहज मानवीय स्तर पर गतिमान हुई है। इस उपन्यास में व्यक्ति और परिवेश अलग अलग नहीं हैं। उनका पारस्परिक संघात एक दूसरे को उभारता चलता है। बाह्य परिस्थितियों के बीच पात्रों के जीवन की व्यर्थताएँ और सार्थकताएँ उभरती हैं तो दूसरी ओर व्यक्तियों के माध्यम से बदलते हुए मानवीय संबंधों, राजनीतिक सामाजिक संस्थाओं, आर्थिक व्यवस्थाओं का खोखलापन तीव्रता से उभर कर आता है। व्यक्ति और समाज के बीच संतुलन बराबर बना रहा है। इसलिये इस उपन्यास में गहराई और विस्तार दोनों हैं। बाह्य यथार्थ भी है और प्रामाणिक अनुभूति भी।

‘नरेश मेहता’ का दूसरा उपन्यास धूमकेतु : एक श्रुति भी इन्हीं विशेषताओं से युक्त है। इस उपन्यास में उन सभी संभावनाओं के बीज मिलते हैं जो ‘यह पक्ष बंधु था’ में पल्लवित हुई थी। उपन्यास का मुख्य पात्र है एक अत्यंत कल्पनाशील बालक उदयन। इस उपन्यास में भी जीवनानुभूतियों और भावनात्मक तीव्रताओं को व्यापकता और गरिमा दी गई है। बालक के व्यक्तिवनिर्माण में महत्व रखने वाले तत्त्वों और सूत्रों का सहज विश्लेषण किया गया है जिसके अंतर्गत अनेक मर्यादाएँ, वर्जनाएँ, भावनात्मक तुष्टि, अतुष्टि, परिस्थितियों का घात प्रतिघात, परिवेश और व्यक्तिजन्म क्रूरताएँ और आर्द्रताएँ सब छिमत आई हैं। इस कृति की नियोजना एक संपूर्ण बृहत् उपन्यास की है, प्रस्तुत कृति उस योजना का समारंभ मात्र है। नरेश जी के इन दोनों ही उपन्यासों में प्रेमचंद की समग्रता, जैनेंद्र और अज्ञेय जैसी गहराई और शरत्चंद्र जैसी कच्ची नरम आर्द्रता नये मूल्यों और नये संदर्भों के साथ मिलती है। यह कहना अत्युक्तिपूर्ण न होगा कि इन उपन्यासों के साथ हिंदी उपन्यास अवरोध की जड़ता को फाड़कर नई संभावनाओं की ओर उन्मुख हुआ है।

(६) मिट्टी की छुटन और विस्फोट—धर्मवीर भारती के उपन्यास ‘गुनाहों का वेवता’ और सूरज का सातवाँ घोड़ा से मध्यवर्गीय समाज की आधारभूमि पर लिखे

उपन्यासों की नई परंपरा आरंभ होती है। इस परंपरा के युवकों की दृष्टि हर प्रकार के काल्पनिक आग्रह में मुक्त ठोस यथार्थ के बराबर पर आरंभ से ही सिर उठा कर खड़ी हुई और उन्होंने जीवन की विभिन्न उलझनों और समस्याओं का संश्लेषण यथार्थ संबंधनाओं और स्थितियों की पहिचान रखने वाले पात्रों के द्वारा की। मावुकता और कल्पनाशीलता के भीने आवरण में से उन्होंने जीवन और उसकी समस्याओं को नहीं देखा है। इन नये युवकों का आक्रोश एक धीरे धीरे नैतिक प्रवृत्तियों से संबद्ध परंपरागत मानवों को लेकर है और दूसरी ओर उन सांस्कृतिक सामाजिक मूल्यों को लेकर, जो पुराने और असामयिक होते हुए भी चलते जा रहे हैं। आक्रोश और घुटनभरे विद्रोह की यह पुनः स्थिति स्वतंत्रता के बाद आई हुई अभावमयी दार्शनिक स्थितियों से उत्पन्न हुई है। इन युवकों ने आज के मनुष्य का उसके वैयक्तिक और सामाजिक संदर्भों में समग्र और गतिशील चित्रण किया है। गुनाहों के देवता में एक ओर मध्यवर्गीय समाज की कड़िग्रस्तता और विषमताओं का विकृष्ट दृष्टि है दूसरी ओर व्यक्तिगत स्तर पर भावना और भावना का द्वंद्व चित्रित है। जिवनी के दो स्तरों के द्वंद्व में कथावस्तु आगे बढ़ती है। दोनों ही सूत्र दो अतिवाधों पर आधारित हैं। मन के भयंकर तूफान और बुद्धि की इस्पाती तटस्थता, इन दो धोरों के द्वंद्वों के समन्वय की संभावना में उपन्यास समाप्त होता है।

सूरज का सातवाँ घोड़ा की परंपरा अगर आगे बढ़ती तो कथ्य और शैली दोनों ही दृष्टियों से इसे इस वर्ग के उपन्यासों का मोल का पत्थर माना जा सकता था। परंतु लेखक के रचनात्मक क्षेत्र से संन्यास लेने के कारण उसके ऊपर भी धूल की परतें जम गई हैं और सूरज का सातवाँ घोड़ा अंधेरे बंद कमरों और अंधी गलियों में भटकता फिर रहा है। माणिक कथावस्तु के अंतर्गत निष्कर्षवादी कथाओं के रूप में कहा गया लघु उपन्यास है सूरज का सातवाँ घोड़ा। झूठे जीवन मूल्यों की यथार्थ के कई स्तरों और संदर्भों को विभिन्न कोणों से उभारा गया है। लेखक ने प्रेम की समस्या को केवल वैयक्तिक और समाजनिरोधक न मानकर उसे आर्थिक और सामाजिक पृष्ठभूमि में देखा है जिसमें देश काल का प्रसार बिंबित हो सका है, जो निम्न मध्यवर्गीय जीवन की संघर्षमयी आर्थिक विषमता और टूटते हुए नैतिक मूल्यों और सामाजिक विभक्तियों को केंद्र में रख कर चलता है। सारा उपन्यास यथार्थ परिवेश में लिखा गया है पर उसके अंधेरे में लेखक खो नहीं गया है। मनुष्य की आदिम भावना ही वह आलोक है जिसकी संभावना पर यथार्थ के अंधेरे को चीर कर आगे बढ़ने, समाज व्यवस्था को बदलने और मानवीय मूल्यों को पुनः स्थापित किया गया है। आदिम भावना और सत्य के प्रति निष्ठा मनुष्य की प्रकाशपूर्ण भावना को उसी तरह आगे ले जा रहे हैं जिस तरह सात घोड़े सूर्य को ले जाते हैं। सूर्य के रथ को आगे बढ़ाना ही है। वस्तुशिल्प की दृष्टि से भी यह एक नया मोड़ था। उसमें केवल प्रयोग कीतुक

नहीं हैं। संकीर्ण आध्याम में लंबे कथात्रय को अपनाने के कारण यह रूपविधान स्वाभाविक बन पड़ा है। तटस्थ यथार्थवादी निरूपण इसकी विशेषता है।

नई परंपरा के दूसरे प्रमुख लेखक हैं डा० लक्ष्मीनारायण लाल, जिन्होंने ग्राम और नगर के मध्यवर्गीय जीवन से अपना कथ्य ग्रहण किया है। इनके प्रमुख उपन्यास हैं 'बया का घोंसला और साँप', काले फूल का पीषा, रूपाजीवा, छोटी चंपा बड़ी चंपा, मन बुंदावन। इन सभी उपन्यासों में जीवन की यथार्थ और मार्मिक भाकिया हैं, कहीं मध्यवर्ग के द्वंद्व रूप में संस्कृतिसंघर्ष की कहानी कही गई है तो कहीं नई परिस्थितियों और रुढ़ आदर्शों की टक्कर है। बदलते हुए संदर्भों में अनेक नई और पुराने समस्याओं का निरूपण बहुमुखी ही नहीं है—मन का स्तर भीनी भारता के साथ चित्रित है। शैली में लोक जीवन और लोक तत्त्वों के समावेश के साथ प्रतीकात्मकता का समावेश भी हुआ है।

राजेंद्र यादव के उपन्यासों में सामाजिक यथार्थवाद, मनोविश्लेषक दृष्टि और प्रामाणिक अनुभूति तीनों का संकलन है। एक ओर उनके उपन्यासों में यथार्थ का सीलापन है तो दूसरी ओर मानवीय संवेदनाओं की तरलता भी है। उनके सभी उपन्यासों में यद्यपि यथार्थ का गहरा घना घटाटोप है पर उसमें निहित सूरज की हल्की पतली किरण भी संवेदनाशील पाठक की भाँखों से छिपी नहीं रहती। विकृतियों की प्रभावशालिता में आस्था की रेखा भी कभी कभी झलक जाती है। उनके प्रमुख उपन्यास हैं—प्रेम बोलते हैं, (इसका संशोधित संस्करण 'धारा आकाश' के नाम से प्रकाशित हुआ है) उलझे हुए लोग, कुलटा, अमरेले अमरजाने पुल, एक इंच, मुस्कान (संयुक्त लेखिका मन्नु अंबारी)—यथार्थवादी है। इन सभी उपन्यासों का प्रतिपाद्य समस्यामूलक विचारप्रधान है। उलझे हुए लोग में वर्तमान पूँजीवादी व्यवस्था और कड़ियों में पिसे हुए लोगों का चित्रण है। युद्धोत्तर और स्वातंत्र्योत्तर कालीन स्त्री पुरुष के बिगड़ते बनते संबंधों का चित्रण और बौद्धिक विचारधारा की दृष्टि से महत्वपूर्ण है। राजेंद्र यादव ने परंपरागत रूपविधानों के स्थान पर नये प्रयोग किये हैं। उनका शिल्प पक्क बहुत प्रौढ़ है। बहुत बार आत्मविश्लेषण, रेडियो कमेंटरी और प्राकिक चित्रों द्वारा दृश्यों को उभारा गया है।

गिरधर गोपाल का चाँदनी के खंडहर मध्यवर्गीय जीवन पर प्रावृत्त शैली की दृष्टि से महत्वपूर्ण उपन्यास है। उसमें मध्यवर्ग की विष्टुंखलित आस्था का चित्रण है। उसकी अवधि २४ घंटों की है। इसमें भी युद्धोत्तर कालीन आर्थिक संकट से आक्रांत भरे पूरे घरों के खंडहरों की कहानी है। जीवन की घुटन, आदर्शों का लंडन और खोखली परंपरा के साथ तर्कशील बौद्धिक आध्यामों का संघर्ष इसमें चित्रित है। इस उपन्यास की शैली का सबसे बड़ा गुण है उसका कसाव और सूत्रबद्धता। सर्वेभर दयाल के सोया हुआ जल में भी मध्यवर्गीय जीवन की अतृप्ति तुच्छा और कुंठाओं को उठाया गया है। रोमांस और लेख की भुल, आर्थिक अभाव, प्रेम की विफलता,

वैवाहिक जीवन की विडंबनाएँ, वैहिक भूख का दमन, वर्जनाएँ और कुंठाएँ प्रतीकात्मक ढंग से प्रस्तुत की गई हैं। बागीशाला दुनिया की प्रतीक है। जहाँ सब यात्रियों की आत्माएँ प्यासी हैं। जीवन की विम्बुसलताओं का कारण यही प्यास और भ्रतुस आकांक्षाएँ हैं। सारा उपन्यास छोटे छोटे चित्रों द्वारा निर्मित है जिसका सूत्रधार पहरेदार है। १२ घंटे में समाप्त यह उपन्यास सिनेरियो टेक्नीक में लिखा गया है जिसमें अनेक व्यक्तियों के भावों, विचारों, कार्यों तथा एक ही व्यक्ति के विभिन्न भावों और मन-स्थितियों का समकालवर्तित्व दिखाया जा सकता है। इसके प्रतीक विधान के अंतर्गत स्वप्नचित्रों का माध्यम भी ग्रहण किया गया है।

कमलेश्वर का उपन्यास एक सड़क सत्तावन गलियाँ लघु आकार का मार्मिक उपन्यास है। इसमें एक कत्वे के छोटे और छोछे स्तरों के जीवन की अनेक संवेदनशील भाँकियाँ हैं। इसमें घटनाओं और पात्रों की विविधता है पर बहुलता नहीं। कलात्मक श्रयन सूक्ष्म और उपन्यासकार की सोदमंचेता दृष्टि के प्रमाण है। पात्रों, परिवेश और घटनाओं के साथ लेखक की पहचान यथार्थ है। गहरी संवेदनशीलता, प्रामाणिकता और स्वस्थ दृष्टिकोण उनमें निहित हैं।

नरेश मेहता के दो उपन्यास डूबते मस्तूल और दो एकांत इसी वर्ग के अंतर्गत रखे जा सकते हैं। कमल जोशी का बहुता तिनका, कृष्ण बलदेव वैद का मेरा बचपन इसी परंपरा में उल्लेखनीय हैं। मोहन राकेश का 'अंधेरे बंद कमरे' बहुचर्चित उपन्यास है। इस उपन्यास में दिल्ली के उष्ण और निम्नमध्यवर्गीय जीवन को पृष्ठभूमि के रूप में ग्रहण किया गया है। उसमें विचटनग्रस्त जीवन के चित्र हैं। सारा बातावरण सिगरेट के धुएँ, उदासी और थकान से भरा हुआ बेबसी और अकेलापन, नींद की गोलियाँ, शराब, ट्रैकुलाइजर, शरा की अनुभूति और अनुभूति के शरा पर लंबी बहसों के बीच उपन्यास आगे बढ़ता है। शैली, सहज सुखोप और स्वाभाविक है। आकार की बृहत्ता के बावजूद आधारफलक विस्तृत नहीं है। दो बार व्यक्ति चने कुहासे घिरे हुए हैं, सामाजिक पार्श्व में मानसिक ऊहापोहों की समर्थ सृष्टि हुई है। वैज्ञानिक की तटस्थता और कलाकार की प्रामाणिकता, दोनों का समन्वय इसमें हुआ है। उपन्यास में छाये हुए खोखलेपन और घुटन के बावजूद उसके पात्र सामाजिक रूप से सचेत हैं। जीवन के विविध स्तरों को उसकी समग्रता में देख सकना काफ़ी कठिन काम है। राकेश जी की अंतर्दृष्टि इस व्यापक परिप्रेक्ष्य में खो नहीं गई है।

आज के जीवन की मूल्यहीनता, विचटन और भ्रष्टाचार को चित्रित करने वाले कुछ नए उपन्यासों में मुख्य हैं—नागार्जुन का हीरक जयंती, केशवचंद वर्मा का घाँस की मशीन और डा० रघुवंश का अर्थहीन। अर्थहीन में संवेदनशील युवक की प्रति-क्रियाओं के माध्यम से युग चेतना के कई स्तरों का उद्घाटन किया गया है और अतीत के मूल्यों को निरर्थक माना गया है। उपन्यास में वैचारिकता सचेष्ट है। आज के जीवन में सोदृश्यता खोजने का सचेत प्रयत्न और मन के द्वंद्वों की तीखी

अभिन्नव्यक्ति इस उपन्यास में हुई है जो अनिश्चित मूल्यों के कारण उत्पन्न होती है। प्रभाकर माधवे के उपन्यास परंतु, दामा और जो में आधुनिक जीवन की जटिलताओं विवशताओं और घटन की सांकेतिक अभिव्यक्ति हुई है। मनुष्य का चिंतनशील मस्तिष्क अपनी आदिम प्रवृत्तियों से जूझता रहता है। समाज के सामने वह एक मुसौटा पहन कर आता है जिसके नीचे वे आदिम प्रवृत्तियाँ छिपी रहती हैं जिनको वह आदर्शों की प्रेरणा से नकारता रहता है। आर्थिक अस्तव्यस्तता और आदर्शों के स्थलन के कारण मध्यवर्ग में लगे हुए युव की ओर लेखक ने इंगित किया है। उनकी पकड़ बौद्धिक है जो पाठक को सोचने पर मजबूर करती है, परंतु उनके उपन्यासों का चतुर्धा उद्देश्यों अथवा उनके सारांशों से भरे रहते हैं।

इतना सब होते हुए भी लेखक कुंठित उत्तेजनात्मक भावुकताओं और बनावटी नाटकीयताओं से बचे हुए हैं, मानव स्वभाव के प्रति उनकी प्रतिक्रियाएँ न तो अनात्मक मोह से आन्ध्रावित हैं और न आकांक्षापूर्ण चिंतन से। इन सभी उपन्यासों में आज के संदर्भ में संस्कृति के भूटे पड़ गये उपादानों के प्रति मोहभंग तो है ही। बुद्धिजीवियों का गिरता हुआ स्तर, भूटे समाजवाद की नारेबाजी, औद्योगिक क्रांतियों के नाम पर आंशिक और अधकचरी योजना, उनसे उत्पन्न स्थितियाँ और प्रतिक्रियाएँ, इन उपन्यासों में चित्रित हैं। परंतु पहले के उपन्यासकारों और इन युवक लेखकों में आधारभूत अंतर यह है कि वे अपने उपन्यासों में कथावाचक का काम नहीं करते, उनके निष्कर्ष अनिवार्यतः कथ्य में से ही उभर कर आते हैं। वे अपनी रचनाओं में ईश्वर की तरह भ्रमण रहते हैं। परंतु यह भी सत्य ही है कि ये लेखक जैसे जीवन के निवेधात्मक मूल्यों के प्रति असाधारण और असंतुलित रूप में प्रतिबद्ध हैं। उनकी प्रखर दृष्टि में आधुनिक संवेदना और उसकी ऐतिहासिक प्रक्रिया को, सामाजिक भित्तियों और आधार में स्थिर और धीमे परिवर्तन की भावनाओं को, वैयक्तिक तथा सार्वजनिक स्तर पर बदलती हुई नैतिकता तथा उससे बँधे व्यक्ति और वर्ग के सूक्ष्म सूत्रों और परिवर्तनों को राजनीतिक संदर्भ में पकड़ने की क्षमता है। परंतु यह बात ध्यान में रखना चाहिए कि ये लेखक जैन, अज्ञेय अथवा इलाचंद्र के दायबाहुक नहीं हैं। आत्मविश्लेषण, आत्मचिंतन और कलात्मक बारीकियों की उलझन में पड़ कर वे व्यक्तिमुसी नहीं हुए। उनके व्यक्ति का अस्तित्व न समाज से अलग निरर्थक है और न उसके बीच। चाहे वे निरर्थकता की अनुभूति जितनी करते हों।

(अ) आंचलिक उपन्यास—आंचलिक उपन्यास स्वतंत्रता के बाद तत्काल उत्पन्न स्थितियों की देन है। इसलिये उनका उत्स बढलते हुए सामाजिक और राष्ट्रीय संदर्भों में ही है। इन उपन्यासों की रचना पूर्ववर्ती उपन्यासों की प्रतिक्रिया में नहीं हुई बल्कि इन्हें विशिष्ट युग और परिस्थितियों की देन माना जाना चाहिए जिनमें एक भूमिप्रंचल की संपूर्णता को ग्रहण करके वहाँ के जन जीवन का समग्र चित्रण किया गया है। इन उपन्यासों का अस्तित्व पहले के राजनीतिक और

सामाजिक उपन्यासों से बिल्कुल अलग है क्योंकि उनकी रचना शांतीयुगीन राष्ट्रीयता के व्यापक परिवेश में नहीं हुई है। उपन्यासों में ग्रहण किए गए अंचल कहीं देहात हैं, कहीं नगर और कहीं आदिम जीवन अथवा वन। इन उपन्यासों में स्थानीय परिवेश और लोकतत्वों की सजीवता का आग्रह है। इसीलिये उनपर हार्डी और मार्कट्वेन जैसे उपन्यासकारों की संवेदना और शैली के अनुकरण का आक्षेप लगाया जाता है, परंतु इनका प्रादुर्भाव यदि अनुकरण से ही होता या तो पहले क्यों नहीं हुआ ? ये उपन्यास देश की मिट्टी फोड़कर उपजे हैं। अगर उनपर कोई विदेशी प्रभाव है भी तो वह प्रभाव रूप से ही स्वीकार किया जा सकता है, अनुकरण के रूप में नहीं। इन उपन्यासों में अंचलविशेष की भौगोलिक स्थिति, वहाँ के जीवन के चित्रण और भाषा के प्रयोग पर बल दिया जाता है। स्वतंत्रता के बाद समाजवादी समाज से संबद्ध रचनात्मक कार्यों का आरंभ गाँवों और अंचलों में ही हुआ, जिसके फलस्वरूप नई सांस्कृतिक सामाजिक और सांस्कृतिक चेतना सीमित चरों में अलग अलग जागी। ग्राम जीवन का चित्रण करते समय प्रेमचंद युग के व्यापक परिवेश में आंचलिकता का स्पर्श मात्र दिया गया था, परंतु फणीश्वर और नागार्जुन जैसे लेखकों के लिये वह स्वयं साध्य बन गई, घटना, चरित्रवर्णन, और परिवेश इसी आंचलिक तत्व की प्रतिष्ठा के साथ बन गए। इसके साथ ही लेखकों के व्यक्तित्व और परिवेश के अनुसार उनमें ऐतिहासिक, सांस्कृतिक और स्थानीय रंगों का पुट दिया गया। अंचलविशेष की धरती, वहाँ की लोक संस्कृति, परंपराओं, धार्मिक विश्वासों, बोली, भाषा, वेश-भूषा, सबके जीवंत और सजीव चित्र खींचे गए। जनपद विशेष में प्रचलित कथाओं, गीतों, मुहावरों और लोकोक्तिों का प्रयोग भी हुआ। इन उपन्यासकारों ने सीमित विशिष्टताओं में ही समग्रता को समेटना चाहा जिसके कारण कथासूत्र खींचा है और उनमें जीवन वैविध्य अधिक है। उनमें पात्रों की बहुलता है और कथा का परंपरागत रूपविधान भी उनमें नहीं मिलता। नागार्जुन के उपन्यासों की चर्चा समाजवादी उपन्यासों के प्रसंग में की जा चुकी है। उनके उपन्यासों में मिथिला का देहाती जीवन चित्रित हुआ है। वस्तु और रूप की दृष्टि से 'बलचनमा' और 'बाबा बटेसरनाथ' विशेष महत्व रखते हैं। भाषाशैली की दृष्टि से नागार्जुन के उपन्यास नए प्रयोग हैं।

इस परंपरा में मूर्धन्य स्थान है फणीश्वरनाथ रेणु का, जिनका मैला आंचल सन् १९५४ में तथा परती परिकथा १९५७ में प्रकाशित हुआ। किसी भी लेखक की पहली रचना का इतना स्वागत नहीं हुआ जितना रेणु के 'मैला आंचल' का हुआ। 'पूछिया गाँव के' शूल और फूल, कीचड़ और बंदन, धूल और गुलाल, सभी के रंग इसके आंचल में हैं। उसकी सांस्कृतिक भौगोलिक विशेषताओं की पृष्ठभूमि में जनवादी दृष्टि से अंचल के अनेकमुखी चित्र खींचे गए हैं जो एक ओर सूक्ष्म, संश्लिष्ट और शिष्ट हैं दूसरी ओर विविध और बहुमुखी। उपन्यास का विन्यास बिल्कुल अपना और नया है। परंपरागत दृष्टि से कहा जायगा कि इन उपन्यासों में सुविद्योचित, सुचटित कथा

नहीं है और न अन्विति है, पर यह कसौटी आंचलिक उपन्यासों के लिये ठीक नहीं है। उसमें तो लघु कथाप्रसंगों और छोटी छोटी स्थितियों के आभास द्वारा ज़िदगी का अलबम तैयार दिया गया है। इसी कारण उसमें चरित्रचित्रण का परंपरागत रूप भी नहीं मिलता। यहाँ तो व्यक्ति के रचान पर समूह की प्रतिष्ठा हुई है। एक खंड की विविध गतिविधियों को समेटने के लिये रिपीटांज, फ्लैश बैक, डाकुमेंटरी शैलियों का प्रयोग किया गया है जिनके द्वारा विविध घटनाओं और प्रसंगों को लिपिबद्ध किया जाता है। अतीत की घटनाओं, स्मृतियों और अनुभूतियों को फ्लैश बैक द्वारा उतारा जाता है। चित्रमय विषय देने के लिये लोकभाषा, लोकगीत और नृत्यों की छवियों को भाषा की छवियों में बाँधने का प्रयत्न किया जाता है। व्यक्तिगत रूप से मेरी धारणा है कि 'परती परिकथा', मैला आंचल में अधिक प्रौढ़ और परिपक्व रचना है। इसमें परागपुर की बंध्या परती का कहानी कही गई है—लघुकथा प्रसंगों और जीवन स्थितियों से कथानक का रचाना बना हुआ है। कथा की समग्रता खंडचित्रों को जोड़कर बैठानी पड़ती है। मैला आंचल को कला का परती परिकथा में निलार हुआ है। नागार्जुन की तरह रेणु के उपन्यासों में समकालीन राजनीति की पृष्ठभूमि भी है पर पहले की तरह यह उनका साध्य नहीं है। उन्होंने जनजीवन के सघर्ष में से प्रगति की अविद्योन्मुखता का चित्रण किया। इन उपन्यासों में लोकभाषा की स्थानीयता पर आक्षेप किया जाता है। हिंदी का रूपनिर्माण और व्यापकता की उपयोगितावादी दृष्टि में इससे विरुद्ध मानते हैं। तर्क दिया जाय पर कलावैशिष्ट्य की दृष्टि से इस प्रकार की भाषा की संयोजना अयोग्य है। एक अनुभवशून्य के विभिन्न फैलावों को रेणु ने जिस कुशलता से समेटा है उसकी देवने हुए यह कहना गलत है कि इन उपन्यासों के पीछे 'बोर्डेनलक गॉस्टर' की छवि है। उसने बोर्डे केंद्रीय मेधा नहीं है जो उसके सारे अंतरंग को सुव्यवस्थित और सुनिश्चित रूप प्रदान करे। निश्चय ही ऐसा आक्षेप प्रेमचंदपुरीन कथाविज्ञान के पूर्वाग्रह के कारण ही लगाया गया है। कथापक्ष की क्षीणता जैसे लेखक स्वीकार करके चलता है वैसे ही पाठक और आलोचक को भी स्वीकार करना चाहिए। घटनाओं और विचारों की मासलता का अभाव भी परंपरागत विधान के दिमागी चौखटे के कारण ही अधिक दिखाई देता है।

इस परंपरा का एक विशिष्ट उपन्यास है उदयशंकर भट्ट का 'सागर लहरें और मनुष्य' जिसमें बंबई के पश्चिमी तट पर बसे हुए बारसोबा के मछेरों का जीवन प्रस्तुत किया गया है। उसमें 'मैला आंचल' का सा विधान नहीं है। कथा आत्म-कथानमक ढंग से कही गई है और कथावस्तु में टिकाव नहीं आ पाया है। आदर्शवादो स्पर्शों के कारण उसमें यथार्थ में पलर्यन की वृत्ति मिलती है, यह प्रकृति आंचलिकता की प्रवृत्ति की विरोधी भी पड़ती है। इसमें मानवीयता और मंगलभावना का तत्त्व प्रधान हो उठता है। इसका दायित्व भट्टजी के संस्कारों पर है जिससे मुक्त होना लेखक के अपने बश की बात नहीं होती।

देवेंद्र सत्यापी के 'रथ के पहिये' करंजिया गाँव में आदिवासियों के जागरण से संबद्ध है। उसमें राष्ट्रीयता के प्रादेशिक रूप की झलक मिलती है। डायरी के उद्धरणों और लोकगीतों से उपन्यास भरा हुआ है। इसका टोन भी आदर्शवादी हो गया है।

शिवप्रसाद द्विवेदी के उपन्यास 'बहती गंगा' में बनारस के मस्तीभरे जीवन के चित्र ऐतिहासिक पृष्ठभूमि में खींचे गए हैं। उसमें अनेक तरंग हैं। प्रत्येक तरंग का आधार कोई न कोई ऐतिहासिक घटना है। बनारस की मस्ती, निर्द्वंद्वता, स्वतंत्रता, प्रेम परंपरावादिता, फक्कड़पन, सभी की झलक उसमें मिलती है। उसकी भाषा विशिष्ट भूमती छटलाती हुई है। तरंगों एक-दूसरे से अलग भी हैं और 'धारा तरंग न्याय' से आपस में बँधी हुई भी हैं। रामदरश मिश्र के 'पानी के प्राचीर' में गोरा और रातो नदियों से घिरे अभावग्रस्त प्रदेश की कहानी कही गई है। अनुभूति की प्रामाणिकता के साथ ही उसमें बला परिष्कार की सजग साधना भी है। शैलेश मटियाणी के उपन्यासों में नग्न यथार्थ कही कही बड़े कुरूप और बीभत्स रूप में चित्रित है, और उम्हे पढ़कर पहली प्रतिक्रिया होती है कि वे उम्र के उत्तराधिकारी हैं क्या? उनके उपन्यासों के दो रूप क्षेत्र हैं—बंबई की गंदी वस्तुयाँ और कुमायूँ अंचल। प्रथम वर्ग के मुख्य उपन्यास हैं बाराबंकी से बाँकेबंदर तक, कबूतरखाना, किस्सा नर्मदा बेन गंगूबाई। दूसरे वर्ग के उपन्यास हैं, चिट्ठीखैन, हौलदार, मुख सरोवर के हंस। शैलेश के उपन्यासों की सबसे बड़ी खासियत है उनकी प्रामाणिकता और यथार्थवादिता। यथार्थ को गूँथलाकर सुंदरता और आदर्श की उपासना वे नहीं करते। संबंधिता क्षेत्र को उभारने के लिये उनकी लेखनी छुरी का काम करती है। पर उनकी अश्लीलता भूखी पीढ़ी की प्रकृति और अस्वस्थ मानसिकताओं में नहीं घुमड़ती। बीभत्स और कुरूप को चीर फाड़कर समाज से विभ्रान्तियों को सदा के लिये मिटाना चाहती है। यथार्थ का जटुवाहट उभार लिये रंग नहीं कुनैन है। मुख्यतः समाजोन्मुखी साहित्यकार होंगे के कारण ही वे कुमायूँ प्रदेश की लहराती प्रकृति और नैसर्गिक सौंदर्य के घेरे में भी दबे हुए बदो को उभार लेते हैं।

आचार्य परंपरा के उपन्यास अभागी अल्पजन्म रहे हैं पर रेणु की समग्र कला और नार्गार्जुन की शक्ति का जैसे अद्य अप्रशोध ही रह गया है, शायद इसका कारण यह हो कि जिन उत्साहभरा परिस्थितियों में उनका आरंभ हुआ था, हमारे देखते देखते ही वे दिन पर दिन विघटन की ओर बढ़ रही हैं। कटु कर्कश सामाजिक-आर्थिक यथार्थ और स्वप्नरंजक सांस्कृतिक ऐतिहासिक तथा लोक धर्मी परंपराओं का जो गंगाजमुनी मेल रेणु और नार्गार्जुन ने किया, उनसे वे कटूता कर्कशता तो शेष रह गई है परंतु आशाभूलक संभावनाएँ बढ़ गई हैं, जबकि स्वतंत्रता के तत्काल बाद सोचा यह जाता था कि विभिन्न अंचलों का विलगाव योजनाओं की सफलता के बाद आर्थिक प्रगति के द्वारा समाप्त हो जायगा। अनिश्चित और विघटित मूल्यों तथा

आक्रोश की स्थितियों के राजनीतिक सामाजिक उपन्यासों की परंपरा वास्तव में उस उच्च भूमि का भगला गिराव था जिसपर आंचलिक उपन्यासों की रचना हुई थी।

(२) ऐतिहासिक उपन्यास (सन् १९३६-६५)

जिस प्रकार हिंदी के राजनीतिक सामाजिक उपन्यासों की परंपरा प्रेमचंद के हाथों में जाकर जीवंत हो उठी उसी प्रकार भारतेन्दुकालीन अर्ध ऐतिहासिक उपन्यासों की परंपरा बृंदावनलाल वर्मा के हाथों जीवन के निकट आई। ऐतिहासिक उपन्यासों का वास्तविक प्रादुर्भाव राष्ट्रीय जागरण और स्वतंत्रता आंदोलन के बीच हुआ। विदेशी इतिहासकारों ने अपनी मताग्रहपूर्ण दृष्टि के कारण भारतीय इतिहास के गौरवपूर्ण पृष्ठों पर भी काली स्याही पोत दी थी, इसलिये इन उपन्यासकारों ने जहाँ अतीत के गौरवगान और विगत सांस्कृतिक वैभव और समृद्धि का अंकन किया वहीं प्रामाणिक तथ्यों द्वारा इतिहास का नए रूप में पुनर्मूल्यांकन भी किया। अतीत और इतिहास में पलायन की प्रवृत्ति से नहीं बल्कि तटस्थ भाव से उसके अनावरण की चेष्टा की गई। इस तटस्थता में आदर्शों और ऐतिहासिक ऊमानियत का भ्राना सा आवरण उसमें प्रवर्य मिलता है। यह उपन्यास परंपरा वैयक्तिक और समाजगत जीवन की गहन समस्याओं को लेकर चली जिसमें प्रत्यक्ष या परोक्ष कर्म में जूझने की प्रेरणा विद्यमान थी। प्रेमचंद के बाद भी यह परंपरा प्रारंभ में अपने रूढ़ रूप में चलती रही। आगे चलकर उसके अंतर्गत भी नई वैचारिक भूमियों और स्थितियों के फलस्वरूप कुछ नई प्रवृत्तियों का उदय हुआ। इस परंपरा के मुख्य उपन्यासकार हैं—बृंदावनलाल वर्मा, राहुल सांकृत्यायन, यशपाल, हजारीप्रसाद द्विवेदी, भमंतलाल नागर और रांगेयरावव। वर्मा जी के उपन्यासों का रचनाकाल बहुत लंबा है परंतु उनके परवर्ती उपन्यासों की मूल चेतना भी प्रारंभिक उपन्यासों जैसी ही है। स्वतंत्रता की लड़ाई की प्रेरणा से लिखे गये प्रारंभिक ऐतिहासिक रोमांसों और स्वतंत्रताप्राप्ति के बाद लिखे गए उपन्यासों में कोई खास अंतर नहीं है। वर्मा जी से अलग ऐतिहासिक उपन्यासों के क्षेत्र में जिस नई दृष्टि का आविर्भाव हुआ उसमें कई नई संस्थितियाँ संमिलित थी। राहुल, यशपाल और रांगेयरावव ने इतिहास पर मार्क्सवादी दृष्टि का आरोपण किया और उसी के प्रकाश में उसका व्याख्यान किया। दूसरे लेखकों ने इतिहास में निहित चीण आलोक रेखाओं को उभारा और आद्य के जीवन की समस्याओं, विवृतियों, स्थितियों, पात्रों और मनोभूमियों को ऐतिहासिक पृष्ठभूमि में रखकर उन्हें नई गरिमा दी।

जैसा कि पहले कहा जा चुका है चेतना की दृष्टि से ऐतिहासिक उपन्यास के क्षेत्र में बृंदावनलाल वर्मा प्रेमचंद के समकक्ष हैं। अपने युग के घोषित आदर्शों और संस्कारों को अपनी चेतना पर ओढ़कर उसी की प्रेरणा से उन्होंने बुंदेलखंडी मिट्टी

की अनेक मूर्तियाँ बड़ी हैं। जो सद् और असद् के बीच नियमित और बेंबेवैबाए प्रतिमानों पर सफल या असफल होती हैं। बर्माजी के पात्रों की प्रेमचंद के पात्रों का ऐतिहासिक प्रतिरूप माना जा सकता है। उनके अधिकतर उपन्यासों की मुख्य घटनाएँ स्थापतिप्राप्त हैं और किंवदंतियों, जनश्रुतियों और परंपराओं के सूत्रों से जुड़ी हुई हैं। इतिहास के साथ उनमें रोमांस का समावेश भी है जिसके कारण उनमें साहस भावना, वीरता, प्रेम और प्रकृति का चित्रण बहुलता से हुआ है। बर्माजी के उपन्यासों में स्वस्थ ग्राम्य छवियों की अभिव्यक्ति हुई है। उनमें घटनाओं और पात्रों की सापेक्षता है। अधिकांश उपन्यास नायिकाप्रधान हैं, जिनमें कोमलता, भावुकता, शक्ति, साहस, आत्मबल और त्याग का सामंजस्य है। उनकी दृष्टि भावदर्शवादी है जिसके कारण अतीतकालीन समाज की भीतरी चेतना और बाह्य रूपरेखाएँ उभरी हैं। जनजीवनयुगीन समस्याओं, पतनोन्मुख वैचारिक और मानसिक घरातलों के विस्तारों के बीच रोमांस की चीख रेखाएँ उनके उपन्यासों के प्रभाव को चित्र और तीव्र कर देती हैं। इतिहास के प्रति अत्यधिक झुकाव के कारण कभी कभी वे उपन्यासकार के दायित्वों की ओर से भाँखें बंद कर लेते हैं। सन् १९३६ और ६६ को दीर्घ अवधि में छपे उनके प्रमुख ऐतिहासिक उपन्यासों के नाम इस प्रकार हैं—भाँसी की रानी, मुसाहिबजू, कचनार, टूटे कटि, अहल्याबाई, माधवजी सिधिया, भुवन विक्रम, उदय किरण, ग्राह्य रामगढ़ की रानी इत्यादि।

इसी ऐतिहासिक प्रवृत्ति के दूसरे उपन्यासकार हैं अमृतलाल नागर। जिस प्रकार उनके बूँद और समुद्र में प्रेमचंदयुगीन प्रवृत्तियों का युगानुकूल संशोधित रूप मिलता है, उसी प्रकार उनके ऐतिहासिक उपन्यास 'सुहाग के नूपुर' और शतरंज के मोहरे' में वृंदावनलाल वर्मा द्वारा स्थापित परंपराओं का संशोधन हुआ है। 'शतरंज के मोहरे लखनऊ के इतिहास की पृष्ठभूमि में लिखा गया है। उसमें अवध की नवाबी के इतिहास के एक पृष्ठ की कहानी है। सन् १८५७ की पृष्ठभूमि में लिखे गए इस उपन्यास में गाजिउद्दीन हैदर और नासिरुद्दीन हैदर के राज्यकाल की घटनाओं का चित्रण है। इस काल पर लिखे गए अवध के उपन्यास ऐतिहासिक दृष्टि से प्रामाणिक नहीं थे। चंडीबरण सेन कृत 'एड कि रामेर अयोध्या' अवश्य प्रामाणिक तथ्यों के आधार पर लिखा गया था। नागरजी का यह उपन्यास ऐतिहासिक रूप से प्रामाणिक और गवेषणापूर्ण सामग्री के आधार पर लिखा गया है। यह सामग्री संबद्ध युग में और उसके बाद लिखी गई विभिन्न कृतियों के अध्ययन के बाद लिखी गई है और उसमें काल्पनिक तत्वों का समावेश इतिहास की रक्षा करते हुए किया गया है। ऐतिहासिक प्रामाणिकता और साहित्यिक रोचकता का यह सामंजस्य नागर जैसे लेखक ही कर सकते थे। उनका दूसरा ऐतिहासिक उपन्यास है सुहाग के नूपुर जो तमिल कवि इलंगोवन के महाकाव्य शिल्पद्विकारम पर आधारित है। इसमें एक सामाजिक समस्या को ऐतिहासिक पृष्ठभूमि में रखकर वैयक्तिक अंतर्द्वंद्वों की गहराइयों

में पैठकर उभारा गया है। सुहाग के नूपुरों और घुँघराओं का संघर्ष कुलवधू और नगरवधू का संघर्ष है एक और पत्नी कन्नयो का मूक समर्पण नायक कोवलन को परामृत करता है दूसरी और नगरवधू माधवी का प्रखर व्यक्तित्व समाज की परंपराओं से टक्कर लेने की कोशिश में छटपटा रहा है। वह सती होकर भी सती होने का गौरव नहीं प्राप्त करती, इस बात के प्रति उसके मन में विद्रोह और आक्रोश है। परंतु उससे और किसी का कुछ नहीं बिगड़ता स्वयं अपने आप वह भस्म होती है। नारी के मायावी और मायारहित रूपों के संघर्ष के कारण कोवलन का तेज विरोहित होता जाता है—अंतर्द्वंद्वों की इस छटपटाहट में सामाजिक वैषम्य का एक टोम सारे उपन्यास में बिद्यमान है, 'जबतक महाजनी सभ्यता शेष है तबतक बेध्यावृत्ति भी किसी न किसी रूप में चलती रहेगी और संबंधनशील कलाकार इस दुरंगी नैतिकता का पर्दाफाश करते रहेगे।' इस उपन्यास में जैनेंद्र का मनोविरलेषण, प्रेमचंद की सामाजिक चेतना के साथ, एक दूसरे को अपने में समाहित करती जान पड़ती है। बहिर्मुखता और मनस्तत्त्वों का यह समानुपातिक संयोजन एक कुशल शिल्पी और द्रष्टा ही कर सकता था।

चतुरसेन शास्त्री के ऐतिहासिक उपन्यासों को इसी परंपरा के अंतर्गत रखा जा सकता है। उनके मुख्य ऐतिहासिक उपन्यास हैं वैशाली की नगरवधू, वयं रचामः, सोना और खून तथा सोमनाथ। वैशाली की नगरवधू में ई० पू० पाँचवीं शती की धर्मनीति, राजनीति और समाजनीति के रेखाचित्र मिलते हैं। परंतु ऐतिहासिक तथ्य उनमें बहुत बिरल हैं। वर्माजी के उपन्यासों की तरह इसमें इतिहास या सत्य का अन्वेषण नहीं किया जा सकता। उनकी मान्यता है कि ऐतिहासिक उपन्यासों में इतिहास के तथ्यों की उपेक्षा की जा सकती है। तात्कालिक समाज के प्रवाह का वेग दिखाना उसका लक्ष्य होता है। उनके उपन्यास के परिवेश में ऐतिहासिक सीमाओं और काल का व्यतिक्रम मिलता है। उपन्यासों में घटनाओं की प्रधानता है और तथाकथित इतिहास रस के आस्वादन को जगह देने अविवशसर्वाय ऐंद्रजालिक चमत्कारों की आश्चर्यजनक अनुभूति होता है। इन स्थलों की वैज्ञानिक व्याख्या कठिन है। भोगविलास और नारी संबंधी प्रसंगों का अनुपातहीनता के कारण कथायुंत्सला-बिच्छिन्न हो गई है। पात्रों की कालपरिधि की अवहेलना करके उनकी वैयक्तिकता को रखा की गई है। वयं रचामः का आधारफलक बहुत विस्तृत है। पात्रों का वैविध्य प्रागैतिहासिक काल के देवों, देव्यों, दानवों और अमुरों, किन्नर, गंधर्व, आर्य और अनाथों तक फैला हुआ है और स्थानविस्तार भारत, मध्य एशिया, अफ्रीका, पूर्वी द्वीपसमूह तक है। इसे उन्होंने अतीत रस का भौतिक उपन्यास माना है और उसी के नाम पर अनेक अतकृति और अनुमान पर आधारित स्थितियों को संभावना देखी है जो निर्वसन, मुक्त सहवास, नरमांस भक्षण और शिरन देव की उपासना जैसी जुगुप्सा मेरे वातावरण में विकसित होती है, विगोपासना में धर्मतत्व का आरोपण करके उसे

उपासना का प्राचीनतम रूप सिद्ध किया गया है। उपन्यास की पृष्ठभूमि इतनी बड़ी है कि कथानक पात्रों और घटनाओं से बरा भानुमती का पिटारा बन गया है।

‘सोना और खून’ का कथानक उस समय के भारत से लिया गया है जब मुगल साम्राज्य का सूर्य धीरे धीरे अस्त हो रहा था। अंग्रेजों ने किस प्रकार देश की सब बड़ी शक्तियों को एक के बाद एक करके ध्वस्त कर दिया, उसी से संबंध उनके धोखों और फरेबों का भंडाफोड़ इस उपन्यास में किया गया है। वेलेजली और मैकाले की दुष्टनीतियाँ, मराठों और पिंडारियों का घातक और हिंदुस्तान की अनेक अंदरूनी कमजोरियाँ इस उपन्यास के विषयवस्तु के अंतर्गत आती हैं। ऐतिहासिक तथ्यों की बहुलता के कारण उपन्यास कहीं कहीं शिथिल हो गया है परंतु उस युग के राजनीतिक पृष्ठभूमि और भोगविलास के सरस चित्रों के कारण हमारी रुचि उपन्यास में बनी रहती है। हिंदुस्तान के सामाजिक, सांस्कृतिक और राजनीतिक पक्षों के चित्रण भी किए गए हैं।

राहुल सांकृत्यायन ने ऐतिहासिक यथार्थवाद की व्याख्या मानसवादी सिद्धांतों द्वारा करने की परंपरा का प्रारंभ किया। उनके विभिन्न उपन्यासों में प्राचीन इतिहास की सामंतीय व्यवस्था और आर्थिक व्यवस्था के बनते बिगड़ते रूपों का चित्रण हुआ है। उनका पहला उपन्यास है ‘राजस्थानी रमिवास’ जिसमें सात परदे में रहनेवाली ठगुगानियों की बेवसी और दुःख तथा पुरुषों की स्वेच्छाचारिता की कहानी कही गई है। उपन्यास आत्मकथानक शैली में लिखा गया है, शैली की दृष्टि से यह उपन्यास से अधिक निर्बंध के निकट है। सिंह सेनापति उनका प्रसिद्ध उपन्यास है जिसमें वैशाली और सिद्धविद्यों के युद्धों का वर्णन तथा उस युग के जीवनादर्शों का विवेचन है। उस समय प्रचलित दास प्रथा के माध्यम से अर्थमूलक और बीन स्वच्छंदताओं के चित्रण में काममूलक समस्याओं को ऐतिहासिक पृष्ठभूमि में विवेचित किया गया है। भृंगार के मरन और खुले चित्र कहीं कहीं अश्लीलता की सीमा पर पहुँच गये हैं। ‘जय चौधेय’ में गुप्तकालीन राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक और नैतिक स्थितियों का चित्रण किया गया है। ऐतिहासिक प्रमाण के लिये चीनी यात्री फाहियान के वक्तव्यों, शिलालेखों और सिक्कों का आधार ग्रहण किया गया है। सामाजिक स्तर पर काम और अर्थमूलक समस्याओं का चित्रण इस उपन्यास में भी है। स्वच्छंद भृंगारिक स्थितियों की सामाजिक स्वीकृति की स्थापना मुक्त निर्बंध चुंबनों, खानपान, नृत्यगान गोष्ठियों आदि की उपस्थिति द्वारा की गई है। उपन्यास में आए हुए प्रसंगों के अनुसार विवाह के पहले प्रेम एक अनिवार्य स्थिति थी। पुरुष अनेक विवाह भी कर सकते थे और अनेक रखैलों भी रख सकते थे। इन सभी समस्याओं के समाधान में राहुलजी की दृष्टि उपयोगितावादी है और पश्चिम से उधार ली हुई है। ऐतिहासिक सामग्री पर उन सिद्धांतों का आरोपण दो प्रतिरूप रंगों का पेचंद सा जान पड़ता है। संमिलित

संपत्ति, संमिलित पत्नी लेखक की अपनी धारणाएँ हैं जिन्हें मार्क्सवाद पर लादकर उपन्यास में थोप दिया गया है।

यशपाल का उपन्यास 'दिव्या' इस परंपरा की सशक्त कृति है जिसमें नारी की धार्मिक परतंत्रता का प्रश्न प्रधान है। इसका कथानक उस युग के इतिहास से लिया गया है जब बौद्ध धर्म के ह्रास के बाद देश छोटे छोटे प्रांतों में विभाजित हो गया था और वहाँ के शासन पर पूँजीपति व्यापारियों का प्रभुत्व हो गया था। युग की परिस्थितियों और वातावरण का चित्रण बहुत प्रभावशाली है। चार्वाकपंथी पात्र भारिश के द्वारा मार्क्सवाद की व्याख्या कराई गई है। इस आरोपित आग्रह को स्वीकार करके ही उपन्यास की श्रेष्ठता को स्वीकृति दी जा सकती है। यशपाल ने इतिहास को स्वर्णिम कल्पना की वस्तु ही मानकर स्वीकार नहीं किया बल्कि इतिहास के भीतर से वर्गमूलक समाज व्यवस्था के वैषम्यों को उभारना उनका उद्देश्य रहा है। दिव्या शुद्ध ऐतिहासिक नहीं इतिहासाश्रित उपन्यास है। वह इतिहास नहीं ऐतिहासिक कल्पना मात्र है। परंतु यशपाल के पास इतिहास का विवेक है, इसलिये उसके माध्यम से धार्मिक, सामाजिक और धार्मिक परिस्थितियाँ यथार्थ रूप से उभरी हैं।

'अमिता' यशपाल का दूसरा ऐतिहासिक उपन्यास है जिसमें कलिंगविजय की कथा को नए रूप में प्रस्तुत किया गया है। राष्ट्रीय संघर्ष के क्षेत्र में तो यशपाल क्रांतिकारी ही रहे पर जब विश्वस्तर पर शांति और युद्ध की वरेंधयता का प्रश्न आया तो उन्हें कुछ समय के लिये गांधी की बात मानने को ही विवश होना पड़ा है। कई बार उनका क्रांतिकारी हठ करता है। आसतायी के संमुख सिर झुकाकर अपना स्वत्व छोड़ देना मनुष्य का धर्म नहीं है, पर अंतिम तर्क उनका यही होता है कि हिंसा की प्रतिद्वंद्विता में हिंसा करना धर्म नहीं अधर्म है। कलिंगविजय के ऐतिहासिक ध्वंस की कल्पना की कल्पना ने उन्हें कुछ समय के लिये दूसरे मार्ग पर मोड़ दिया। पर जल्दी ही भारतविभाजन की यथार्थ नम्र विमोषिकाओं में फिर उनका यथार्थ रूप पहले की अपेक्षा बहुत विराट् और उदार होकर सामने आया।

हजारीप्रसाद द्विवेदी का उपन्यास 'बाणभट्ट की आत्मकथा' अपने ढंग का एक ही उपन्यास है। जैसा कि नाम से भ्रम होता है यह बाणभट्ट की आत्मकथा नहीं लेखक की शैली मात्र है। भववत्सरण उपाध्याय जैसे सिद्धान्तेषी आलोचक भी उसकी ऐतिहासिक प्रामाणिकता को स्वीकार करने के लिये बाध्य हो गए हैं। वे कहते हैं 'अनवरत रंधान्वेषण के बाद भी उसकी ऐतिहासिकता में दोष नहीं निकाला जा सकता। यह एक ऐतिहासिक उपन्यास है जिसमें इतिहास की परिधि लक्ष्मणरेखा की भाँति है। उसमें छोटी छोटी असंगतियाँ चाहे हों फिर भी ऐतिहासिक विरोध प्रायः नहीं हैं। व्यर्थ की घटनाओं से उपन्यास को बचाया गया है। उसमें हर्षकालीन समाज-व्यवस्था का साकार निरूपण हुआ है। लेखक ने बाण की आत्मा में पैठकर कलाकार बाण और आचार्य बाण के अंतर्द्वंद्व का चित्र खींचा है और उनकी मूल प्रेरणा के

स्रोत का चित्रण किया है। इस उद्देश्य की पूर्ति के लिये संस्कृत को तथा स्वयं बाणभट्ट की कृतियों में उपलब्ध सामग्री को सार रूप में ग्रहण किया गया है। उपन्यास में संपूर्ण युगजीवन को समेट लिया गया है और एक सांस्कृतिक वातावरण की पीठिका पर गत्यात्मक चरित्रों की सृष्टि हुई है। विषयवस्तु की दृष्टि से उपन्यास नया प्रयोग है जिसमें आत्मकथात्मक शैली को ऐतिहासिक पात्रों से संबद्ध किया गया है। इसे हर्षचरित और कादंबरी की शैली को ध्यान में रखकर लिखा गया है जिसमें भामह द्वारा निर्देशित आख्यायिका के लक्षणों का निर्वाह हुआ है। आत्मकथात्मक कलेवर में रस की घनता, आलंकारिकता और ऐतिहासिकता तथा सामाजिक आयामों के फैलावों का समन्वय कुशलता के साथ हुआ है।

द्विवेदीजी का दूसरा चर्चित ऐतिहासिक उपन्यास है चारु चंद्रलेख। आत्म-कथा की भ्रमोत्पादक शैली का प्रयोग यहाँ भी हुआ है। उपन्यास के कथामुख के अनुसार अचोरनाथ ने चंद्रद्वीप की उपत्यका में चंद्रगुहा के पिछले हिस्से में 'उद्वेकित' वृत्त की जो प्रतिलिपि प्राप्त की, उसका काल है ईसा की बारहवीं तेरहवीं शताब्दी और घटनास्थल है आर्यावर्त। तत्कालीन समाज की विभ्रंशलता, अंधविश्वास, मुसलमानों के आक्रमणों से उत्पन्न अस्वस्थ कुंडाओं और हीन भावना आदि के खेजों में व्यापक प्रसार के कारण उपन्यास प्रायः आयामहीन हो गया है। और इसी कारण कथानक वहीं कहीं सिंघन हो गया है। इस उपन्यास की कथासामग्री जिस काल से ली गई है वह साहित्य और संस्कृति का संकटकाल था, इसलिये ऐतिहासिक और काल्पनिक तत्वों को अलग अलग बच देने की स्थिति वहाँ नहीं है। इस दृष्टि से कथा में एक जीवंत ऐक्य है। उपन्यासकार ने विभिन्न स्रोतों में बिजरी हुई सामग्री को समेटा है। ये स्रोत हैं कुछ प्राचीन ग्रंथों में मिलनेवाली कथाएँ, कुछ साधना-ग्रंथों में कर्मबान्ड संबंधी श्लोक, और दर्शनों की चर्चा करनेवाले ग्रंथों में निहित विचार। कथा के तंतु अत्यंत विरल हैं, परंतु इस खींचता गी कतिपूति आयामों की विविधता और समृद्धि द्वारा की गई है। उपन्यास का मुख्य अंत उस पूरे युग की व्यर्थता संकेतित कर जाता है। जहाँ क्रियाशक्ति (भैरा) मृतप्राय है, इच्छाशक्ति (रानी) चलने में पंगु है तथा बोधशक्ति (बोधा) भयभीत और पलायनशील है।

रांगेय राघव के ऐतिहासिक उपन्यास दो प्रकार के हैं। एक वे जिनमें ऐतिहासिक पात्र और ऐतिहासिक युग का चित्रण है लेकिन कथानक की दृष्टि से लेखक ने स्वतंत्रता ली है; जैसे मुदों का टीला, चोवर, प्रतिदान, पच्ची और आकाश, राह से रुकी इत्यादि। और दूसरे वे उपन्यास जिन्हें स्वयं लेखक ने औपन्यासिक जीवनी कहा है; जैसे देवकी का बेटा, रत्ना की बात, लोई का ताना, यशोधरा जीत गई लखिमा की आँखें, इत्यादि। इन सभी उपन्यासों में लेखक की कल्पना ने पूरी छूट ली है। ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में तटस्थता और वैज्ञानिकता तो है पर उपयोगितावाद के झुले और प्रचार

तत्व के लुकेछिपे प्रयोगों का मताग्रह कहीं कहीं उभर ही आता है। इन्द्रात्मक भौतिकवाद के निषेध के बावजूद बहुत बार लेखक उसी स्वर में बोलता हुआ प्रधान हो उठा है। अर्थ और काम संबंधी तत्वों और मूल्यों की स्थापना मार्क्सवादी दृष्टिकोण से ऐतिहासिक पृष्ठभूमि में हुई है। कला की दृष्टि से ये उपन्यास राहुलजी के ऐतिहासिक उपन्यासों से आगे हैं और ऐतिहासिकता की दृष्टि से यशपाल के उपन्यासों से अधिक वास्तविक हैं।

(३) अंतर्मुखी मोड़ : मनोवैज्ञानिक और मनोविश्लेषणात्मक उपन्यास—प्रेमचंदयुगीन उपन्यासकार वस्तुपरक और बहिरंग यथार्थ से जुड़े हुए थे। यद्यपि उनकी रचनाओं में आत्मपरकता का अभाव नहीं था, अंतर्द्वंद्व और स्मृतियों के माध्यम से उनकी अभिव्यक्ति भी होती थी, परंतु, पहले इन तत्वों को व्यावहारिक जीवन की आवश्यकताओं के अनुसार ढाल लिया जाता था। उस युग के लेखक औपचारिक कथा और चरित्रनिरूपण के द्वारा जीवन पर सामंजस्यपूर्ण और सतर्क ढाँचा आरोपित करते थे। परंतु नया उपन्यास वस्तुतत्त्व और रूपविधान दोनों ही क्षेत्रों में अत्यधिक नवीनता का आग्रह लेकर आया, उसके लिये वस्तुपरकता का अस्तित्व बिलकुल गौण हो गया और कथासर्जना भी इनके लिये केवल आत्मपरकता को सघनता देने के माध्यम रूप में ही शेष रह गई। नहिरंग यथार्थ उन्हें उतनी ही सीमा तक ग्राह्य हुआ जहाँतक वह मन की गहराई में उतरने के लिये सहारा बन सके।

जिस प्रकार मार्क्स की क्रांतिवादी चेतना से प्रभावित होकर हिंदी के लेखकों ने सामाजिक यथार्थ के विभिन्न स्तरों को अपना लक्ष्य बनाया उसी प्रकार यूरोप के मनोविश्लेषण शास्त्र के सिद्धांतों ने भी हिंदी उपन्यास की गतिविधि को प्रभावित किया। सबसे अधिक प्रभाव पड़ा फ्रायड का जिसके मनोविश्लेषण ने हमें संपूर्ण चरित्र-अध्ययन और यथार्थवादी व्यक्तित्व प्रतिष्ठा के लिये नई नई पद्धतियाँ दी। जिनके द्वारा मनुष्य के बाह्य कार्यव्यापारों, संभाषणों, भंगिमाओं और कर्मप्रेरणाओं द्वारा उसके अंतर्जगत् के संश्लिष्ट विन्यास का विश्लेषण किया जा सका और उसके असंख्य उलझे हुए मृत्तों को सुलझाने के मार्ग खुले। इन पद्धतियों का आधार लेकर उपन्यासकार समाज सापेक्षता से व्यक्ति सापेक्षता की ओर मुड़ा। वह मनुष्य के अंतर्मन की गहराइयों में उतरा और अपनी तटस्थ तथा वैज्ञानिक दृष्टि के द्वारा अंतर तथा बाह्य जगत् के छोटे बड़े संघर्षों को मनोवैज्ञानिक घरातल पर देख सका। इस प्रकार ये नए उपन्यासकार नए मूल्य और नैतिकता के नए प्रतिमानों को लेकर हिंदी जगत् में प्रविष्ट हुए।

जिस प्रकार के मनोवैज्ञानिक और मनोविश्लेषणात्मक उपन्यासों की परंपरा फ्रांस, रूस और अमेरिका में उन्नीसवीं शती के अंत और बीसवीं सदी के

आरंभ में शुरू हुई, उसी प्रकार हिंदी में उनकी परंपरा बीसवीं सदी के चौथे दशक में आरंभ हुई। लेकिन यह समझना भूल होगी कि इसके मूल में कोरा विदेशी प्रभाव था। यह प्रवृत्ति बाहर से आकर भी देश की मिट्टी में ही फूटकर उमरी। बीसवीं सदी के आरंभ में एक धीरे-धीरे फैली और रूसी उपन्यास ने प्रकृतवाद की भूमि पर नई उपलब्धियाँ प्राप्त कीं दूसरी ओर रूस के उपन्यासकार टालस्टाय, दोस्तोवस्की, तुर्गेनेव, चेखव आदि की कृतियों को सार्वभौम स्वीकृति मिली। इसी बीच अचेतन अवचेतन संबंधी नई खोजों की धूम मच गई और साहित्यकारों के बीच भी मन के विभिन्न स्तरों की व्याख्या के लिये मनोविरलेषणात्मक पद्धति भाग्य हो गई। नए उपन्यासकारों का ध्यान समष्टि से हटकर व्यक्ति पर केंद्रित हो गया और मन की अंतरंग परतों को उधारने के लिये मनोवैज्ञानिक स्थितियों का अध्ययन किया गया। असंबद्ध दृश्यों, विस्तृत और असंबद्ध घटनाओं और कार्यों का सहारा लेकर यौन भावना, प्रेम, घृणा, कुठा, तृष्णा, वितृष्णा, असमाजिकता आदि का मनोवैज्ञानिक बरातल पर सर्वस्तर चित्रण हुआ। जेम्स जॉयस, वर्जोनिया वुल्फ, हक्सले, डी० एच० लॉरेन्स आदि का साहित्य इसी मनोविरलेषणात्मक भूमि पर लिखा गया। इन सभी लेखकों के उपन्यासों में अंतर्चेतना को प्रवाहों बंधा उसके ऊपर आटे के प्रतीक में बांधा गया है। ये उपन्यास पहले के उपन्यासों से सर्वथा भिन्न थे, उनका संबंध शरीर से कम आत्मा से अधिक हो गया। फलस्वरूप उनकी जीवनदृष्टि भी समग्र और व्यापक न रहकर खंडित परंतु गहरी हो उठी।

हिंदी में इस बरातल को स्वीकार करनेवाले पहले उपन्यासकार थे जैनेंद्रकुमार परंतु उनकी एकाग्रता में अचेतन अवचेतन के साथ दर्शनचिंतन भी जुड़ा हुआ था। उनके उपन्यासों के केंद्र में एक विचारविदु और चिंतनपरक दृष्टि थी और पात्र तथा कथानक उसी विचारदर्शन की प्रतिष्ठा के माध्यम थे। जैनेंद्र की दृष्टि में उपन्यासकार निर्वैयक्तिक जीवन आदर्शों में तिल तिल अपने को तपानेवाला ऋषि है। तटस्थता ही ऋषिदृष्टि है। जैनेंद्र अपने को आदर्शवादी कलाकार मानते हैं जो स्वप्न संभावना कल्पना और सूक्ष्म यथार्थ के गठबंधन में विश्वास करता है। यथार्थ उनके लिये सत्य नहीं है क्योंकि आदर्श यथार्थ में नहीं उसके बाहर होकर ही है। अहं का विगलन उनके पात्रों की साधना है जिसकी प्राप्ति आत्मकथा द्वारा होती है। यह साधना मूलतः अंतर्मुखी है जो मन की व्याधा की खराद पर चढ़कर सत्य की ओर उन्मुख होती है। उन्होंने बहिर्जगत् के सत्य की अवहेलना करके भावजगत् के सत्य को पकड़ना चाहा है इसलिये उनके उपन्यासों में बाह्य जगत् की उथलपुथल का स्थान अंतर्द्वंद्वों और अंतस्संघर्षों ने और घटनाओं का स्थान वेदना और व्याधा ने ले लिया है। मन की गहराइयों और उलझनों की याहू लेने के लिये मनोविज्ञान का सहारा लिया गया है तथा मनस्त्व और अंतर्द्वंद्वों के विश्लेषण के लिये स्वप्नों, निराधार प्रत्यक्षीकरणों और प्रतीकों आदि का सहारा लिया गया है। मनस्त्व पर ही ध्यान केंद्रित होने के

कारण बहुत बार उनकी दृष्टि एकांतिक, काल्पनिक होकर जिंदगी से कट गई है। जैनेंद्र ने परंपरागत मूल्यों का निषेध तो किया है पर नए मूल्य उनके बड़े अस्पष्ट और उलझे हुए हैं। समाजविरोधी तत्त्वों का दार्शनिकता द्वारा समर्थन बुद्धिग्राह्य नहीं होता। दर्शन और मनोविश्लेषण का समंजन जैनेंद्र के उपन्यासों में नहीं हो पाया है—‘मनो-वैज्ञानिक पर्यवेक्षण और दार्शनिक चिंतन उनमें अलग अलग चलते हैं, अगर कहीं साथ हुए भी तो वह किसी हृदयगम्य प्रयोजन की पूर्ति नहीं कर पाते। जैनेंद्र के पास क्रियाशील और कर्मठ भाव नहीं हैं। उनकी आत्मव्यथा और कष्टों का प्रयोजन और कारण क्या है? अनेक सामाजिक प्रश्न उनके माध्यम से उभरते हैं पर अंत तक पहुँचते पहुँचते हमें वैयक्तिकता और आध्यात्मिकता में उलझा देते हैं। सामाजिक प्रश्न जैनेंद्र की दार्शनिकता से टकराकर शक्तिहीन हो जाते हैं और सारे उपन्यास पर ऐसे दर्शन का आच्छादन आ जाता है जो न सुनिश्चित है और न स्पष्ट। जो चिंतन पर निर्मलता नहीं बल्कि उद्वेलन के बाद की निस्पंद जड़ता का प्रभाव छोड़ जाता है। उनके उपन्यास हैं—नरक, कल्याणो, सुनीता, त्यागपत्र, सुखदा, व्यतात, विवर्त, जयवर्धन और मुक्तिबोध।

इस परंपरा के दूसरे उपन्यासकार हैं इलाचंद्र जोशी। उनके प्रारंभिक उपन्यासों में शतप्रतिशत विदेशी प्रेरणाओं का प्रभाव है। उनमें अंतर्जीवन और अज्ञात चेतना के सिद्धांतों को आधाररूप में ग्रहण किया गया है। मानव मन की गहराई में एक गहन, रहस्यमय और अपरिमित जगत् विद्यमान है जिसको अपनी पृष्ठ सत्ता है। जोशीजी ने इसी अज्ञात चेतनालोक के भीतर दबी छिपी कामनाओं, वासनाओं, कुठित प्रवृत्तियों को अभिव्यक्ति दी है। इन आग्रों के लिये उनपर फावड़ और युग का कृष्ण है। मनुष्य के अचेतन की दाढ़ है व्यक्तिगत अचेतन, जिसमें बाल्यकाल की दमित मनोवृत्तियाँ छिपी रहती हैं। और सामूहिक अचेतन, जिसमें आदिन दमित वृत्तियाँ अंतर्निहित रहती हैं। कामनावना मन की गति को नए नए रूपों में उलटा पलटा करती है। सामाजिक नियमों और प्रतिबंधों के कारण कामनावना को सहज गति और अभिव्यक्ति नहीं मिलती। इसी दमन से उत्पन्न अतृप्ति के कारण अनेक विरोधी प्रवृत्तियों, अस्वाभाविकताओं और असंगतियों का जन्म होता है। स्वप्न दमित इच्छाओं के प्रतीक हैं, इन्हीं स्थितियों से उत्पन्न मनोग्रन्थियाँ ईर्ष्या, द्वेष, क्रोध, निराशा, संशय आदि का कारण बनती हैं जिससे मानसिक स्वास्थ्य और संतुलन नष्ट हो जाता है और व्यक्ति अस्वस्थ, घट्टमन्थता, आत्मरति, परपीड़न, बौद्धिक यंत्रणा, मानसिक विकृति, संदेह, नेतुकी दोड़चूष आदि से ग्रस्त हो जाता है। अपने दृष्टिकोण का स्पष्टीकरण करते हुए जोशीजी ने कहा है कि अपने उपन्यासों में उनका ध्येय अहंभाव की एकांतिकता पर निर्भय प्रहार करना रहा है। आज को परिस्थिति में अहं तत्त्व असंतुलित रूप में प्रसर हा गया है। अहंवादी आत्मघाती भाव होता है और समाजघाती भी। वह अपना नाश भा करता है और परिवेश को भी दूषित करता है। इसके

कारण सबसे अधिक शोषण हुआ है नारी का, जिसमें पुरुष के अहं के प्रति एकान्त समर्पण नहीं विद्रोह का स्वर है।

इस प्रकार की अवस्था में स्थितियों और पात्रों से संबद्ध होने के कारण जोशीजी के कथानक क्लिनिकल कथानक बन गए हैं और उनके पात्र न्यूराटिक बन गए हैं। प्रेत और छाया, पर्दे की रानी, लज्जा, जिप्सी, घुलामयी सबमें अचेतन की गाँठों को खोलने का प्रयास किया गया है। प्रायः इन सभी उपन्यासों के पात्रों के अवचेतन की गाँठें उनसे घुलित और भ्रामात्मिक कार्य करवाती हैं। उनकी अंतर्विरोधी प्रवृत्तियाँ उनसे बड़ी सब करवाती हैं जिन्हें वे करना नहीं चाहते। जबतक यह ग्रंथ अचेतन से चेतन में नहीं आती तबतक यह मानसिक असंतुलन नहीं मिटता। कहीं वह ग्रंथ हीन-भावजन्य है कहीं ग्रीन बर्जनाओं से उत्पन्न है। इन उपन्यासों के कथाविकास का आधार है चरित्रगत विकृतियाँ जो अधिकतर कुंठाग्रस्त, आत्मरत, पार्श्व बुद्धि, अहं-वादिता और पलायनवादिता को अपने में समेटे हैं। उनके पात्र भी मन के रोगी होने के कारण मनोवैज्ञानिक केस हैं। उनका एक बाहरी मुखौटा है परंतु उस मुखौटे के नीचे एक विपरीत व्यक्तित्व है जो साँप की तरह कुंठली मारे बैठा है। बहुत बार इन मानसिक स्थितियों की अभिव्यक्ति स्वप्ननियोजन के द्वारा की गई है। जटिल मनोवृत्तियों और अनुभूतियों के व्यक्तिकरण के लिये दिवास्वप्नों और हैल्यूसिनेशंस का प्रयोग भी किया गया है। पात्रों की अचेतन प्रवृत्तियों के खोलने के लिये स्वप्नयोजना की गई है और अचेतन मन की गाँठों को खोलने के लिये हैल्यूसिनेशंस का प्रयोग किया गया है। संमोहन प्रक्रिया का प्रयोग भी कई बार किया गया है। चरित्रविश्लेषण की उनकी पद्धति जैनेंद्र से अलग है। कथासंघटन की दृष्टि से उसकी वस्तुमुखी प्रकृति के कारण वे प्रेमचंद के निकट पड़ते हैं। उनके पात्रों में जैनेंद्र की भी अंतर्दृष्टि और गहराई नहीं है। केवल मनोविश्लेषण की तार्किक बौद्धिकता का आग्रह है। यह बात ध्यान में रखने की है कि इलाचंद्र के परवर्ती उपन्यासों में अस्वस्थता और मानसिक रुग्णता का इतना आग्रह नहीं है। सुबह के भूले, मुक्तिपथ और जहाज का पंखी इन तीनों उपन्यासों में ही वे स्वस्थ स्थितियों की ओर झुके हैं। कुंठा, वासना की अतृप्ति और उससे उत्पन्न विकृतियाँ ही उनका साध्य विषय नहीं है। मनोविश्लेषण इन उपन्यासों में साध्य नहीं, केवल साधन है। सुबह के भूले उस स्वस्थ परंपरा की पहली कड़ी है, बाद के उपन्यासों में जिसका विकास हुआ है। मुक्तिपथ का स्वर तो कहीं कहीं आदर्शवादी हो उठा है। जहाज का पंखी में अहं और परिस्थितियों से बीड़ित छटपटाती मानवचेतना का विश्लेषण व्यक्ति और समाज दोनों के स्तर पर हुआ है। उनकी दृष्टि निमग्न और तटस्थ करीब करीब वैसी है जिसे जैनेंद्र ने ऋषिदृष्टि कहा है।

अज्ञेय हिंदी उपन्यास में नए घरातल और नए चित्तिज लेकर आए। जैनेंद्र में दार्शनिकता का आग्रह था और जोशी में मनोविश्लेषण शास्त्र का, पर अज्ञेय जीवन

के आग्रह के साथ इस क्षेत्र में शेर को लेकर उतरे जिसमें घटनाएँ बाहर की कम प्रतर्जगत् की अधिक थीं। 'शेर' की चेतना के सूक्ष्मतम स्पर्शों और बाह्य जगत् के प्रति उसकी रागात्मक प्रतिक्रियाओं को अज्ञेय ने बड़ी खूबसूरती, सावनी लेकिन गहराई से व्यंजित किया। घटनाओं की असंगति, असंबद्धता और क्रमहीनता के द्वारा कालप्रवाह का आभास देते हुए उन्होंने हिंदी जगत् को शेर की अद्वितीयता से स्तंभित कर दिया। 'शेर' में नायक के भोगे हुए जीवन को अस्तव्यस्त, विमृशल, मानवीय संवेदनाओं के माध्यम से देखा गया है। अंतरचेतना की गहराइयों और यथार्थ को जीवन के स्तर पर बिना किसी सैद्धांतिक आग्रह के उभारनेवाले वे ही एकमात्र उपन्यासकार हैं। बौद्धिक स्तर की प्रधानता के कारण उनमें पात्रों और घटनाओं का घात प्रतिघात परंपरागत रूप में नहीं मिलता। इस प्रकार अज्ञेय ने शेर में जीवन संबंधी नई संवेदना दी। हिंदी के प्रबुद्ध पाठकों की प्रतिक्रिया इस संबंध में दो प्रकार की हुई। एक वर्ग के आलोचकों ने उसे प्रतिक्रियावादी, आत्मकेंद्रित व्यक्तिवादी, असामाजिक कृति करार दिया और दूसरे वर्ग ने उसे आनेवाले उपन्यास के लिये प्रकाशस्तंभ माना।

शेर में अज्ञेय के दृष्टिकोण का मूल धरातल व्यक्ति है पर उनका व्यक्ति समाज का उलटा नहीं है, उसी में आविर्भूत एक इकाई है। आज का सामाजिक अव्यवस्था अनिश्चय और जटिलता के इस युग में एक व्यक्ति के भीतर अनेक बहुमुखी व्यक्तित्व उभर आए हैं। उसके कारण उसके अंतर में जो सतत द्वंद्व और संघर्ष चलता रहता है, मानवता के सच्चे अनुभव के प्रकाश में उसे पहिचानने की कोशिश करना ही उनके उपन्यासों का ध्येय है। उनके शब्द हैं—'मेरी रुबि व्यक्ति में ही रही है और है। उनके पात्र समाज से विच्छिन्न न होकर समाज के ही अंग हैं। उपन्यास पूरे समाज का चित्र हो यह माँग बिलकुल गलत है। सुनिर्मित विश्वास्य व्यक्तिचरित्र हो, जीवंत हो, यही मेरा विश्वास है। व्यक्ति अपने सामाजिक संस्कारों का पुंज है। प्रतिदिन भी है और पुतला भी। इसी तरह वह जैविक परंपराओं का भी पुतला है। जैविक सामाजिक का विरोधी नहीं है। वह निरा पुतला, निरा जीव नहीं है। वह व्यक्ति है; बुद्धिबिबेक संपन्न व्यक्ति। व्यक्ति को दवाकर मामले का जो निर्णय होगा वह गलत होगा।

'शेर' में घनीभूत वेदना की केवल एक रात में देले गए विजन की शब्दबद्ध किया गया है। यातना की शक्ति दृष्टि देती है। अपनी पीड़ा के कारण ही वह द्रष्टा बन जाता है। शेर में अहं है जिससे उत्पन्न विद्रोह या तो प्रबल होकर सबपर हावी रहना चाहता है या सिमटकर आत्मकेंद्रित हो जाता है। उसके सारे असाधारण कार्य अहं के आहत होने पर ही होते हैं। उसकी मूलभूत प्रेरणा अहं के विद्रोह से निहित रहती है। वह प्रत्येक वस्तुस्थिति, व्यवस्था और संस्था के प्रति विद्रोह करता है। उसका विद्रोह किसी एक और विशेष के प्रति नहीं, सब के प्रति, सारी स्थितियों

के प्रति होता है। शंखर एक प्रखर व्यक्तित्व के विद्रोह की कहानी है। रूपविन्यास की दृष्टि से भी शंखर का विशेष महत्व है। उसमें आत्मकथा और कथासमूहों के संकलन की मिश्रित शैली का प्रयोग किया गया है। उपन्यास की रचना मृत्यु की अनिवार्यता के बोध की पृष्ठभूमि में हुई है, जहाँ स्मृतियों के खंडचित्रों के रूप में तटस्थ निर्भयता के साथ स्थितियों का विश्लेषण हुआ है। स्मृत्यालोक और आत्मविश्लेषण के सहारे चेतनाप्रवाह के विभिन्न स्तरों को उभारा गया है। जिस स्तर पर शंखर अपना प्रतीत फिर से जी लेता है अनेक छोटी बड़ी घटनाएँ उस समग्र प्रवाह की ग्रंथ हैं, यद्यपि उसमें कार्यकारण या पूर्वापर शृंखलाएँ नहीं हैं, लेकिन स्मृतियों की असंबद्धता और विशृंखलता ही अधिक स्वाभाविक होती है। संबद्धता और सुगुंफन तो आमसाध्य होती है। उपन्यास में भावों, विचारों और मनःस्थितियों की प्रगति है।

नदी के द्वीप अज्ञेय का दूसरा बहुचर्चित उपन्यास है जिसमें व्यक्तिमन की भावनाओं और संवेदनाओं के साथ उसकी बौद्धिक प्रतिक्रियाओं की बारीकियों का विश्लेषण किया गया है। कथा चार पात्रों के चेतनास्तर पर विकसित होती है, जिनकी संवेदनाएँ एक दूसरे से भिन्न और परस्पर विरोधी हैं। इसकी कथा खंडपात्रों के आधार पर निर्मित है। अंतराल अध्याय में कथाखंडों को शृंखलित किया गया है। रचनाशिल्प की दृष्टि से यह भी नवीन प्रयोग है। मानसिक स्थितियों के निरूपण में पूर्वदीप्ति और विश्लेषणात्मक शैली का प्रयोग भी किया गया है। नदी के द्वीप प्रतीकात्मक है। 'प्रत्येक ऋण द्वीप है, खासकर व्यक्ति और व्यक्ति के संपर्क का। काँटेकट का प्रत्येक ऋण परिचय के महासागर में एक छोटा परंतु मूल्यवान द्वीप। ऋण सनातन है, छोटे छोटे भोएसिस सम्यक् ऋण... नदी के द्वीप... जो कालपरंपरा नहीं मानता। मानसिक प्रक्रिया के विश्लेषण में टी० एस० इलियट, डी० एच० लारेंस आदि के उद्धरणों का प्रयोग किया गया है। परंतु इसके कारण पाठक स्थितियों को भोग नहीं पाता। वह थोता और दर्शक ही रह जाता है। 'अज्ञेय' की ये दोनों ही रचनाएँ वस्तु और शिल्प की दृष्टि से अद्वितीय हैं। उनके कविव्यक्तित्व के साक्षिष्य में चाहें किन्हीं दूसरे व्यक्तियों को खड़ा भी किया जा सके परंतु हिंदी उपन्यास के क्षेत्र में उनका स्थान अपना और अलग है। (ज्या क्रिस्ताफ की प्रतिरूपता के धाँचेपों के बावजूद)।

अपने अपने अजनबी की रचना अज्ञेय के अस्तित्ववादी दृष्टि के आग्रह से हुई है। अज्ञेय जैसे कुशल शिल्पी और सारग्राहक साहित्यकार के हाथों अस्तित्ववाद का विश्वसनीय न हो सकना इस बात का प्रमाण है कि वह विचारदृष्टि यहाँ की मिट्टी के लिये विदेशी है। जिस अजनबीपन को अज्ञेय उभारना चाहते थे वह उभरा ही नहीं है। मानवीय प्रेम और धृष्टा का निर्धारण करनेवाली स्थितियों और वस्तुतत्त्वों को जैसे लेखक ने ऊपर ही ऊपर छू लिया है; कोई गहरी और नई दृष्टि जगना किसी

नए महत्वपूर्ण सत्य की स्थापना अज्ञेय नहीं कर पाए हैं। उसका चिंतन भुक्त और प्रामाणिक नहीं, अज्ञित और आरोपित है। अभिप्राय और प्रभाव की अभिवृत्ति भी उसमें नहीं है। पहले दो उपन्यासों की तुलना में यह कृति पासंग भर भी नहीं बैठती।

अज्ञेय के बाद इस परंपरा के प्रमुख उपन्यासकार हैं डा० देवराज। उनके चार उपन्यास प्रकाशित हुए हैं—पथ की खोज (दो भाग), बाहर भीतर, रोड़े और पत्थर तथा अज्ञेय की डायरी। पथ की खोज में उन्होंने पात्रों और उनसे संबद्ध परिवेश के माध्यम से कई सार्थक प्रश्न उठाए हैं जो बौद्धिक और व्यक्तिवादी चिंतन के परिष्कार होते हुए भी सामाजिक संदर्भों और मूल्यों के भीतर से सामने आते हैं, आदर्श और यथार्थ, परंपरा और नई चेतना के संघर्ष के एक साथ कई दृष्टिकोण उभार कर आते हैं, जिनके उलझावों में फँसा हुआ व्यक्ति अपना निर्भ्रांत पथ नहीं खोज पाता।

उनका दूसरा महत्वपूर्ण उपन्यास है अज्ञेय की डायरी। उपन्यास का कदम है व्यक्ति का अंतर्मन। इसमें स्त्री और पुरुष के सहज आकर्षण और प्रेम के घात-प्रतिघातों की बारीकियों को लेखक ने बाँधना चाहा है। बाह्य घटनाओं और सामाजिक पक्षों का उपयोग केवल व्यक्तियों के परिवेश का निर्माण करने के उद्देश्य से हुआ है। उपन्यास का सबसे बड़ा आकर्षण है मन को गहरी छू लेनेवाली घमभीत संवेदना जो बुद्धिसंस्पर्शित होकर बहुत तीव्र हो गई है। संस्कृति, दर्शन और साहित्य के विवाहित विद्वान् और एक अविवाहित छात्रा के प्रेम के ऊहापोहों का इसमें चित्रण है। भावनाओं का ज्वार भाटा, उसकी ऊष्मा और उत्ताप, उससे संबद्ध क्रियाओं और प्रतिक्रियाओं का चित्रण बड़े संयम और सूक्ष्मता के साथ किया गया है।

इन लेखकों की दृष्टि में जिंदगी कोई ऐसी वस्तु नहीं है जिसपर हम अपनी कल्पना की व्यवस्थाओं और संभावनाओं को आरोपित कर दें, वह तो अपने अर्ध-पारदर्शी वृत्त में हमारी चेतना को घेरे रहती है और उसपर अपने असंख्य प्रभाव प्रकट कर जाती है, जिनके कारण मानसिक उलझावों और जटिलताओं का जन्म होता है। इनकी चण चण उठती गिरती और बदलती प्रतिक्रियाओं की असंबद्ध शृंखलाओं को इन लेखकों ने पकड़ने की कोशिश की है। इन शृंखलाओं पर व्यक्ति अपनी इच्छाशक्ति के अनुशासन से हावी रहता है, परंतु उस अनुशासन के जरा भी ढीले होने पर, हम मानसिक उलझावों के घेरे में अपने को बँधा हुआ पाते हैं। इन मनोविरलेषक उपन्यासकारों ने इन्हीं अहंकेंद्रित वैयक्तिक चेतनाओं को स्मृतियों, ऐंद्रिय बोंबों और कल्पना के आधार पर ढालने की कोशिश की है। इन आमूर्त सूक्ष्म मनःस्थितियों को बोधगम्य बनाने के लिये बहुत बार उन्हें व्याख्यात्मक संकेत भी देने पड़े हैं। इसी लक्ष्य की प्राप्ति के लिये उन्हें लाक्षणिक भाषा और व्यंजनापुष्ट तथा वैयक्तिक प्रतीकों और बिंबों का प्रयोग भी करना पड़ा है।

ये उपन्यास देशकाल के बंधनों की कठोरता से मुक्त हैं। पात्रों की मानसिक प्रतिक्रियाओं का विवेक द्वारा नियंत्रित होना यहाँ अनिवार्य नहीं है। इसलिये कालक्रम का अनुसरण उनके लिये आवश्यक नहीं है। उनकी वैयक्तिक चेतना देशकाल में उन्मुक्त आंदोलित होती है पर काल के आयाम में बँधना उनके लिये संभव नहीं है। इन उपन्यासों को पढ़ते हुए, कहीं इस काल के प्रसार में खड़े रहते हैं और विविध बहुमुखी घटनाओं और तत्त्वों पर विचार करने के लिये बाध्य होते हैं, कहीं एक या अनेक व्यक्तियों के चेतनास्तरों पर घूमते हुए उनका लेखाजोखा ले सकते हैं। इन उपन्यासों में बर्खन, आत्मकथा, आत्मविरलेख, दिवास्वप्न, प्रत्यक्ष और परोक्ष अंतरंग आलापों की शैली प्रयुक्त होती है जिसका उद्देश्य चरित्र के मानसिक प्रस्तित्वों और प्रक्रियाओं को निरूपित करना होता है।

मानसिक स्तर की घटनाओं और स्थितियों की प्रधानता के कारण इस परंपरा के उपन्यासकारों को शिल्प के प्रति बहुत जागरूक रहना पड़ता है और काल तथा स्थान की अन्विति के प्रति उसे समाजोन्मुखी उपन्यासकारों की अपेक्षा बहुत अधिक सतर्क रहना पड़ता है। इसी लिये जहाँ कहीं भी उनकी दृष्टि में डीलापन आ गया है, उनमें एक बिस्तराव आ गया है और संवेदनाओं और संघर्षों के अवस्थाहीन घात-प्रतिघातों में खोई हुई चेतना अपनी वास्तविकताओं के साथ रूपायित नहीं हो पाई है।

उपन्यास लेखिकार्य

इस काल के उपन्यास के क्षेत्र में नारी लेखिकाओं का कृतित्व गुण और महत्त्व दोनों ही दृष्टि से अत्यंत साधारण है। ऐतिहासिक क्रम में पहला नाम घाता है श्रीमती उषा मित्रा का। पिया, बचन का मोल, आवाज तथा जीवन की मुस्कान उनकी प्रमुख कृतियाँ हैं। रजनी पनिकर के उपन्यास मोम के मोती, पानी की दोबार और काली लड़की में नारीजीवन की समस्याओं को पहले की अपेक्षा खुली और यथार्थवादी दृष्टि से देखा गया है। चंद्रकिरण सौनरिक्सा की कृति 'बंदन आदमी' में भी सार्यक और यथार्थ प्रश्न उठाए गए हैं। नवीनतम लेखिकाओं में प्रमुख नाम हैं शिवानी, उषा प्रियंवदा और मधू भंडारी। शिवानी के चौदह फेरे शायद इन सबमें अधिक चर्चित उपन्यास है। मानसिक उल्लापोहों का खरा बरासल, यथार्थ परिवेश, कटुता और माधुर्य की तटस्थ परंतु संतुलित स्वीकृति, गंभीर भावुकता तथा सजीव आंचलिक स्पर्शों ने इस उपन्यास को अपने ढंग का एक बधा दिया है। उषा प्रियंवदा के उपन्यास 'पंचपन खंभे, साल दीवारें' में औपन्यासिक संयोजनार्यों की अनेक संभावनाएँ थीं जिन पर लेखिका की दृष्टि नहीं गई है और उपन्यास पात्रों और स्थितियों के प्रति पूर्वाग्रहों और मताग्रहों से भर गया है। उनकी कहानियों की तुलना में यह उपन्यास अत्यंत साधारण ठहरता है। मधू भंडारी द्वारा लिखित 'एक इंच मुस्कान' के अंश उनकी प्रखर क्षमता और दृष्टि का परिचय देते हैं। परंतु इन लेखिकाओं का कृतित्व अत्यंत

साधारण है। जेनेद्र, अजेय प्रथवा नई पीढ़ी के समर्थ लेखकों के समकक्ष खड़े होने की तो बात ही क्या उनके कमर तक पहुँचनेवाला व्यक्तित्व भी कोई नहीं है। हिंदी में जेन आस्टिन, ग्रांटे बहनें, जार्ज इलियट, वॉजिनिया वुल्फ और फ्लॉबेर्त जैसे व्यक्तित्वों की अभी कहीं संभावना नहीं दिखाई देती।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि प्रेमचंद के बाद हिंदी उपन्यास ने महाकाव्य की स्थापनापन्न विधा के रूप में अपना दायित्व पूर्ण रूप से निभाया है। जिंदगी की आयातहीन दिशाओं, अनेक आयाती राहों और विविध अनेकरूपताओं को तो उसने समेटा ही है, मन की परतों और बौद्धिक गहराइयों में भी वह सूक्ष्म-चेता की तरह उतरा है, और आदमी की एक एक रग को पहिचानने तथा उसकी मज्जा की आवाज समझने की कोशिश की है। आज जिस स्थिति पर वह टिका है वहाँ से संभावनाओं की नई उँचाइयाँ साफ दिखाई दे रही हैं।



द्वितीय अध्याय

कहानी

१. यह कथा की कथा न होकर कहानी की कहानी इसलिये है कि कथा ने कहानी का रूप धारण कर लिया है और इसके परखने की कसौटी बदल रही है। कथा सामान्य से विशिष्ट बन रही है और एक स्वतंत्र साहित्यिक विधा के रूप में स्थापित हो चुकी है। हिंदी कहानी की उपलब्धियों तथा सीमाओं का मूल्यांकन इसलिये आवश्यक हो गया है कि यह साहित्यिक विधा भारतीय जीवन के विविध पक्षों की अभिव्यक्ति का एक सशक्त माध्यम बनी हुई है। पहले इसकी उपेक्षा इसलिये होती रही है कि उपन्यास की तुलना में इसे छोटा माना जाता था। यह 'छोटा' न होकर 'छोटो' होने के कारण अधिक उपेक्षित रही है। आज का युगबोध छोटी को उठाने के पक्ष में है; कहानी की कहानी कहना युगबोध के अनुकूल बैठता है। हिंदी कहानी की विकासयात्रा को जानने से पहले शायद यह जान लेना आवश्यक हो कि इसने अपनी यात्रा कहाँसे प्रारंभ की है। हिंदी की पहली कहानी का नाम क्या है? इसकी जन्मतिथि क्या है? इस संबंध में भारी मतभेद पाया जाता है। इसकी जन्मतिथि के बारे में एक ज्योतिषी का मत है कि बंगमहिला की कहानी 'दुलाई वाली' (१९०७) हिंदी की पहली मौलिक कहानी है; एक और मत है कि किशोरीलाल की 'इंदुमती' (१९००) को हिंदी की पहली कहानी की फूलमाला पहनाना उचित है; तीसरे ज्योतिषी की धारणा कि साधवप्रसाद मिश्र की 'मन की चंचलता' को इसका श्रेय मिलना चाहिए। इसका जन्म 'इंदुमती' से छह महीने पहले हुआ था। अन्य घालीचकों के भी अपने अपने मत हैं। इनके अनुसार हिंदी कहानी का जन्म बहुत पहले 'रानी केतकी की कहानी' (१८००-१८१०) के रूप में हो चुका था। इन परस्परविरोधी मतों का महत्व ऐतिहासिक ही हो सकता है और यह विद्वानों को ही शोभा दे सकता है। हिंदी कहानी के जन्म के बारे में जहाँ इतना मतभेद पाया जाता है वहाँ इसके नाम के बारे में भी उतना ही मतभेद रहा है। कभी इसे भ्रातृयात्रिका नाम से पुकारा जाता था तो कभी गल्प कहकर, कभी इसे छोटी कहानी कहकर आबाज दी जाती थी तो कभी लघुकथा कहकर। अब इसका केवल एक ही नाम है—कहानी। बचपन के सब नाम छूट गए हैं। अब यह बड़ी हो गई है और बचपन के नामों से इसका चिढ़ना स्वाभाविक है। एक युवती के रूप में इसका स्वतंत्र अस्तित्व तथा व्यक्तित्व उभरा है। इसका नाम तो रूढ़ हो चुका है परंतु

इसके रूप अनेक हैं। कहानी की यह कहानी इसके रूपों की कहानी है, इसकी उपलब्धियों तथा सीमाओं का मूल्यांकन है।

२. हिंदी कहानी के विविध रूपों को आज विद्वान् भी निहारने लगे हैं। अगर इसके रूपों का बलान पत्र पत्रिकाओं, समा गोष्ठियों, लेख निबंधों तथा पुस्तकों तक में होने लगा है तो यह अकारण नहीं हो सकता। यदि इसके मूलशिल्प का विवेचन होने लगा है तो यह असंगत नहीं हो सकता। अगर इसके मूल्यांकन का छात्रोपयोगी आधार टूट रहा है, इसकी परिभाषा को बाँधना कठिन हो रहा है तो यह सब कुछ भिराधार नहीं हो सकता। आज से लगभग पचास वर्ष पहले हिंदी कहानी रेंगने की अवस्था में थी, घुटनों के बल चलती थी। चंद्रवर शर्मा गुलेरी और अन्य कहानीकारों ने दूध पिलाकर इसे पुष्ट अवश्य किया; परंतु प्रसाद तथा प्रेमचंद ने इसे अपने पांव पर खड़ा किया। इसलिये हिंदी कहानी की विकासयात्रा का पहला पड़ाव प्रसाद प्रेमचंद के कहानी साहित्य में झाँका जा सकता है। यह विकासयात्रा 'उसने कहा था'—१९१५ (गुलेरी), 'आकाशदीप' (प्रसाद) और 'बड़े घर की बेटी' (प्रेमचंद) से प्रारंभ होती है। इनकी कहानीकला से स्वल्प तथा उद्देश्य में भारी अंतर ही नहीं, पारस्परिक विरोध भी पाया जाता है। यह अंतर इनकी परस्पर-विरोधी जीवनदृष्टियों का परिणाम है, विभिन्न रचनाप्रक्रियाओं की देन है, विपरीत संबंधनाओं की परिणति है। प्रसाद की कहानी एक चारा एवं दिशा की सूचक है और प्रेमचंद की कहानी दूसरी की। प्रेमचंद की कहानीकला के मूल में समाजमंगल की भावना है, समष्टिसत्य की धारणा है, सामाजिक उद्देश्य की प्रेरणा है और प्रसाद का कहानी साहित्य व्यक्तिहित, व्यक्तिगत तथा वैयक्तिक विकास के उद्देश्य से प्रेरित है। इस तरह जब व्यक्ति तथा समाज की शब्दावली का प्रयोग इनकी कहानीकला के अंतर को स्पष्ट करने के लिये किया गया है तो इसका आशय यह नहीं है कि एक का दूसरे में नितांत अभाव है। प्रश्न बल देने का है, जीवन तथा जगत् को झाँकने की कसौटी का है। प्रेमचंद की कहानी को जब सामाजिक या समष्टिमूलक कहा गया है तब केवल इतना ही कहना है कि वह कहानी की रचना इस उद्देश्य से करते हैं कि समाज के सुधार तथा विकास में व्यक्ति या मानव का हित छिपा हुआ है। प्रसाद की कहानी को व्यक्तिमूलक की संज्ञा जब दी गई है तब इसका अभिप्राय मात्र इतना है कि कहानी में जो बोध भलकता है वह व्यक्तिसत्य या व्यक्तिहित से अनुप्राणित है। वह व्यक्तिविकास के आधार पर सामाजिक माय्यताओं को झाँकते तथा परखते हैं। इनकी कहानियों से यह प्पन्न होता है कि वह समाज किस काम का है जिसमें व्यक्ति का विकास नहीं हो पाता। इस तरह प्रसाद तथा प्रेमचंद ने कहानी की रचना दो विभिन्न उद्देश्यों से की है। इस अंतर को यदि आज की शब्दावली में व्यक्त किया जाय तो यह कहा जा सकता है कि इनकी रचनाप्रक्रिया दो विभिन्न दिशाओं में विकासमान है और आज भी कहानी इन दो दिशाओं में विकसित होती है।

३. प्रसाद और प्रेमचंद की कहानीकला में उद्देश्य की इस विभिन्नता के अतिरिक्त भावदर्शभावना की समानता भी है, जीवन को बदलने की कामना भी है। प्रेमचंद अधिक भासपास के जीवन को अपनी कहानियों का आधार बनाते हैं और प्रसाद अतीत या इतिहास को। नवकार होने के कारण प्रेमचंद की कहानी में विचार का पुट अधिक गहरा है और कवि होने के नाते प्रसाद की कहानी में भाव का रंग। इस अधिकता के कारण प्रेमचंद की कहानी को यथार्थमूलक और प्रसाद की कहानी को भावमूलक की संज्ञा दी जाती है। यह धारणा इसलिये भ्रामक है कि दोनों के वास्तव या यथार्थ में भावदर्श का पुट है, भावना का निरूपण है। प्रेमचंद यथार्थ को समष्टि-सत्य की कवीटी पर परखते हैं और प्रसाद वास्तव को व्यष्टिसत्य के बराबर पर आंकते हैं। यदि इनकी कहानी को क्रमशः समष्टिमूलक तथा व्यष्टिमूलक की संज्ञा दी गई है तो यह अधिक संगत मूल्यांकन जान पड़ता है। कहानी की विकासमाना भी इस आधार पर अधिक स्पष्ट हो सकती है। प्रसाद के बाद भी प्रसादपरंपरा का विकास तथा परिष्कार होता रहा है और हो रहा है। इन दो परंपराओं में अंतर कभी बढ़ता तो कभी घटता रहा है; परंतु इनमें अभिव्यक्ति की विविधता का समावेश अवश्य हुआ है। प्रसादपरंपरा के पुराने तथा नए कहानीकारों की सूची इतनी लंबी नहीं है जितनी प्रेमचंदपरंपरा के कहानीकारों की। चतुरसेन शास्त्री, रामकृष्ण दास, बिनोदशंकर व्यास आदि की कहानी में प्रसादपरंपरा की रचनात्मक चेतना का आभास है, व्यक्ति-मूलक बोध की प्रेरणा है। प्रसाद की रचनाप्रक्रिया में प्रेम तथा सौंदर्य की व्यक्तिमूलक चेतना है, रोमांटिक बोध है। इनकी कहानीकला में उच्चतम मानवमूल्यों का निरूपण है, छायावादी अलंकृत भाषाशैली है, नाट्यात्मक पद्धति का उपयोग है। प्रसाद की कहानी का रचनात्मक उद्देश्य आंतरिक जगत् के द्वंदों का चित्रण है। प्रसाद की कहानी का संकेत देना इसलिये आवश्यक है कि यह आज की कहानी की एक दिशा की सूचक है। इनकी कहानी का महत्व उतना साहित्यिक नहीं जितना ऐतिहासिक है। प्रसाद-परंपरा के कहानीकारों की कृतियों के मूल में व्यक्तिमूलक चेतना है जो कहानी की वस्तु तथा शिल्प को उपायित करती है। इस परंपरा के कहानीकारों में भगवतीचरण वर्मा से लेकर आज तक अनेक नाम हैं। इनमें जैनेंद्र, अशोक, भगवतीचरण वर्मा, भगवतीप्रसाद बाजपेयी, उषेन्द्रनाथ अशक, ऊषा प्रियंवदा, मन्नु भंडारी, कृष्णा सोबती, रामकुमार, फणीश्वरनाथ रेणु, रमेश बच्चो, कृष्ण बलदेव वैद, श्रीकांत वर्मा आदि कहानी की इस दिशा के कहानीकार हैं। इन कहानीकारों की रचना में व्यक्तिचित्तन तथा व्यक्तिस्थ का अपना अपना स्तर है, रचनाप्रक्रिया का अपना अपना रूप है, व्यक्तिस्थ को आत्मसात् करने का अपना अपना बराबर है, वस्तुचयन का अपना अपना परिवेश है, शिल्प का अपना अपना साँचा है या इसका अभाव है; परंतु इन सबकी कहानीकला में व्यक्तिमूलक जीवनबोध है जिसके आधार पर वे जीवन तथा जगत् का चित्रण एवं मूल्यांकन कहानी के माध्यम से करते हैं। यह ठीक है कि प्रसाद

पहले कवि हैं, बाद में नाटककार और अंत में कहानीकार। इनकी कहानी में जब काव्य तथा नाटक की पद्धतियों का संमिश्रण हुआ है तब इनकी रचनाप्रक्रिया में बाधा पड़ी है, कहानी की संश्लिष्टता भंग हुई है। प्रवाद प्रायः कहानी पर काव्य की सय तथा नाटक की संरचना को आरोपित करते हैं। इनकी कहानी में चरित्रचित्रण का स्वरूप प्रायः वायवी, परिवेश का चित्रण अलंकृत तथा कथानक की रचना प्रायः नाट्यात्मक है। इनकी कहानी में तनाव तथा संघर्ष का सूक्ष्म विश्लेषण भी कभी कभी हुआ है। इसके बाद प्रसादपरंपरा की कहानी का विस्तार तथा परिष्कार उसी तरह हुआ है जिस तरह प्रेमचंदपरंपरा की कहानी का।

४. प्रेमचंदपरंपरा को पुष्ट करनेवाले कहानीकारों की कतार इतनी लंबी है कि सबकी गिनती करना असंभव नहीं तो कठिन अवश्य है। समकालीन कहानीकारों में चंद्रशेखर शर्मा गुलेरी, कौशिक, सुदर्शन झा, बाद के कहानीकारों में यशपाल और आज के कहानीकारों में भीष्म साहनी, अमरकांत, रांगेय राघव, अमृत राय, मोहन राकेश, कमलेश्वर, राजेंद्र यादव, शिवप्रसाद सिंह, मार्कंडेय, शेखर जोशी आदि अनेक नाम हैं। इनकी रचनाओं में अधिकांशतः सामाजिक चेतना का स्वर ध्वनित हुआ है, परंतु कभी कभी इनकी कृतियों में व्यक्तिमूलक संवेदना भी उभरी है। निर्मल वमा की कहानीकला में प्रायः व्यक्तिचित्रण का स्वर गुंजित हुआ है; परंतु इनकी कहानीकला को सामाजिक चेतना से अनुप्राणित माना गया है। इनका पहली कहानियों में नव-स्वतंत्रतावादी जीवनदृष्टि का परिचय मिलता है, परंतु हाल की कहानियों में (लदन की एक रात, डेढ़ इंच ऊपर) इनका मूल स्वर बदला हुआ है; परंतु इसका आभास 'पारदे' में ही मिल जाता है। इस तरह इस परंपरा के कहानीकारों की रचनाओं में भी समष्टिचिंतन का अपना अपना स्तर है, सामाजिक बोध को आत्मसात् करने का अपना अपना घरातल है, समष्टिउत्पत्ति का अनुभूति का अपना अपनी भूमि है और रचनाप्रक्रिया की निजता है। इन सबके दृष्टिबोध में प्रेमचंदपरंपरा का विकास, विस्तार तथा परिष्कार हुआ है। व्यष्टियथार्थ तथा समष्टियथार्थ की अभिव्यक्ति में अंतर पहले जितना स्थूल तथा स्पष्ट था उतना ही वह अब सूक्ष्म तथा तरल होता गया है और कभी कभी इसका लोभ होने का आभास भी आज उलझ रहा है।

५. प्रेमचंद की कहानीकला का अधिकांश सुधारवादी उद्देश्य से रूपायित है और इस उद्देश्य से इनकी रचनाप्रक्रिया प्रेरित है। इस रचनाप्रक्रिया में अंतर भी आया है। 'पंच परमेश्वर' (१९१६) जो प्रेमचंद की पहली हिंदी कहानी है और 'कफन' (१९३६) जो इनका अंतिम रचना है, दोनों की तुलना इस अंतर को सूचित करती है। पहली कहानियों पर उद्देश्य आरोपित है और 'पूत की रात' तथा 'कफन' में यह

१. सौत को (: ११५) पहली कहानी की मान्यता देना अधिक संगत है।

यह सरल्यता में छपी थी।

समाया हुआ है। और जहाँ यह निहित अथवा सांकेतिक है वहाँ कहानी में संश्लिष्टता आ जाती है, कहानी की लय में बाधा नहीं पड़ती, इसके भव्यत्वों में दरारें नहीं पड़ती, इसमें कलात्मक रचाव आ जाता है। कहानी में जिस लय, कलात्मक रचाव, संश्लिष्टता पर आज इतना बल दिया जा रहा है, इनके आधार पर कहानी के मूल्योक्तन के लिये जो नए शास्त्र की रचना हो रही है, इसकी निष्पत्ति 'पूँस की रात' और 'कफन' में उपलब्ध है। प्राधुनिकता की जिस समस्या को आज उठाया जा रहा है, जिसकी चुनौती का आज सामना किया जा रहा है, इसकी कलात्मक अभिव्यक्ति इन कहानियों में मिल जाती है। इनमें तथाकथित नई कहानी के लक्षण भी लक्षित हैं। प्रेमचंद की कहानीकला का सूत्रपात 'उत्तर' में और इसका अंत 'प्रश्न' में हुआ है। इन दो कहानियों में प्रश्न की निरंतरता बनी हुई है, प्रक्रिया जारी है, जो प्राधुनिकता को सूचित करती है। इस तरह प्रेमचंद ने प्राधुनिकता की प्रक्रिया को, प्रश्न की निरंतरता को समष्टिचिन्तन तथा समष्टिसत्य के धरातल पर उठाया है। प्रेमचंद ने लगभग २२४ कहानियों की रचना की है।^१ इनमें विकास के सूत्रों को विभिन्न दृष्टियों से खोजा गया है। डा० परमानंद श्रीवास्तव के अनुसार इसमें जातीय एकता से राष्ट्रीय एकता तक का विकास है, सामाजिक सुधार से राजनीतिक स्वतंत्रता तक का इतिहास है। इसका अंत मानवीय संवेदना में हुआ है। इस अंत या भवसान में प्राधुनिकता का उन्मेष हुआ है। और प्राधुनिकता का निवास किसी निष्पत्ति में न होकर खोज में होता है (पूँस की रात)। प्रेमचंद तथा प्रेमचंदपरंपरा की कहानी में पुरानी विधियों का संमिश्रण भी लक्षित होता है और इनके टूटने के स्वर भी ध्वनित होते हैं। इस परंपरा की रचनागत सीमाओं में संयोगात्मक कथानक, अविवशनीय चरित्रचित्रण, सपाट शैली, अतिनाटकीय अंत, भावुकता का अतिरेक और नैतिकता आदि की गणना की जा सकती है। प्रेमचंद ने इन सबका उपयोग भी किया है और परिहार भी। इन रचनागत सीमाओं का बोध भी इस परंपरा के कहानीकारों को हो चुका था। इन सीमाओं का कारण यह है कि प्रेमचंद को कहानी-कला की जो परंपरा विरासत में मिली थी उसमें अलौकिक घटनाओं तथा अतिरंजित चित्रण का समावेश था। उदाहरण के लिये 'रानी केतकी' से कहानी में केतकी का नख से शिख तक चित्रण कड़िगत शैली का परिणाम है। यह कभी नहीं पूछा गया कि शिख से नख तक का चित्रण क्यों नहीं हो सकता। दृष्टि पहले नख पर पड़ती है या शिख पर या मुल पर—यह विचारणीय है। इस कड़िगत चित्रण में स्वाभाविकता का अभाव है। यह विरासत प्रेमचंद को मिली थी। इन्होंने जासूसी ऐयारी आदि कथासाहित्य को परंपरा में पाकर भी कहानीकला को कितना विकसित तथा परिष्कृत किया है, इसका अनुमान 'पूँस की रात' तथा 'कफन' से लगाया जा सकता है। वह

कहाँ से चल कर कहाँ तक घा गए हैं। वह कवाकार से कहानीकार बन गए हैं। इस यात्रा में प्रेमचंद की उपलब्धि को धाँका जा सकता है। अंतिम कहानियों में कहानी की राह ही कहानी की मंजिल बन जाती है। इस रचनाप्रक्रिया में न राह से मोह है और न ही मंजिल से भय। यह केवल वस्तुस्थिति से साक्षात्कार है। उपलब्धि तथा उपलब्ध करने की प्रक्रिया में अंतर का बोध हो गया है। इन कहानियों में प्रक्रिया ही परिणति है। इसलिये इनका हर पाठ नया संकेत देने की क्षमता रखता है। प्रश्न का उत्तर प्रश्न में ही समाया हुआ है। मुन्नी की यह चिंता कि घूस की रात कंबल के बिना कैसे कटेगी और हल्कू का खेत के चर जाने के बाद यह कपन की रात को ठंड में यहाँ सोना नहीं पड़ेगा; रचनाप्रक्रिया की उस आंतरिक संगति को सूचित करता है जो आधुनिकता की उपलब्धि है। इस प्रकार मुन्नी का प्रश्न निरंतर हो जाता है (शाश्वत नहीं) और निरंतरता में आधुनिकता ध्वनित होती है। प्रेमचंद ने आधुनिकता की चुनौती को समष्टिसत्य, समष्टिबोध के घरातल पर स्वीकार किया है। इसलिये इनकी कहानीकला उस दिशा की सूचक है जो प्रसादपरंपरा से भिन्न है, जिसके मूल में व्यक्तिगत अथवा व्यक्तिगत से प्रेरित जीवनदृष्टि है। जीवन-दृष्टि ही मूलतः तथा अंततः रचनाप्रक्रिया को अनुप्राणित करती है। प्रेमचंदपरंपरा की कहानी प्रसादपरंपरा से भिन्न आधुनिकता के पहले चरण की कहानी है, आधुनिकता में आने की कहानी है। भाग्य की कहानी की भी एक दिशा या परंपरा की भूमिका को उसी तरह बोधती है जिस तरह प्रसादपरंपरा दूसरी दिशा के मूल में है। इन दो परस्परविरोधी दिशाओं तथा जीवनदृष्टियों में सह अस्तित्व की स्थिति पहले भी थी और आज भी है। इन परंपराओं को नकारना वस्तुस्थिति से पलायन करना है। इन परंपराओं का विस्तार तथा परिष्कार अवश्य हुआ है, इनकी नई व्याख्या भी हुई है, इनकी अभिव्यक्ति में निहार भी आया है, इनके बोध में अंतर भी आया है; परंतु इनका उन्मूलन नहीं हुआ है।

६. प्रेमचंदपरंपरा के कहानीकारों में यशपाल की कहानीकला का विशेष महत्व है। इनकी कहानीकला को इस परंपरा का इसलिये माना जाता था कि इसकी रचनाप्रक्रिया के मूल में जो जीवनबोध है वह समष्टिचिंतन से प्रभावित है। यशपाल ने आधुनिकता की चुनौती को भौतिकवाद के वैचारिक घरातल पर स्वीकार किया है। इनका भौतिकवाद उपनिषदों के अध्येत्यावाद के विपरीत है। इसके मूल में वैज्ञानिक दृष्टि तथा मार्क्सवादी विचारधारा का प्रभाव है। यशपाल मार्क्सवाद को चरम सत्य के रूप में भी स्वीकार नहीं करते, इसकी भौतिकवादी विचारधारा से प्रभावित अवश्य हुए हैं। जब वह आधुनिकता की चुनौती को वैचारिक घरातल पर स्वीकारते हैं तब कहानियों में इनका मुनि ही अधिक सजग एवं सचेत रूप में उभर कर इनके कृत्रिम पर हावी हो जाता है और रचनाप्रक्रिया में विकार ला देता है। इनकी कुछ कहानियों में मुनि ही विराजमान है और वह दुष्टांतों, प्रसंगों तथा परि-

स्थितियों के द्वारा अपनी बात संवाद शैली में कहते हैं। इन कहानियों में इनका मुनि प्राप्तन लगाकर जीवन का गया संदेश देते हैं जिससे लेखक का भौतिकवादी दृष्टिकोण निखरकर आता है, जैसे, ज्ञानदान, धर्मरक्षा, आत्मज्ञान, नारद परशुराम संवाद आदि। इसके विपरीत कुछ कहानियों में जब इनके मुनि सो जाते हैं तब इनके ऋषि अपनी सृष्टि कर डालते हैं, यथा चित्र का शीर्षक, होली नहीं खेलता, बॉन हिंडनबर्ग, भ्रमर, पराया सुख, जिम्मेबारी, दो मुँह की बात, उत्तमी की माँ आदि।) इनमें भी इनके ऋषि इनके मुनि के भय से मुक्ति नहीं पा सके हैं। भय यह है कि मुनि कहीं अचानक जान न पड़ें और सृष्टि में विकार न ला दें। वह कुछ कहानियों में सहसा जाग भी पड़ते हैं और कहानी के अंत में अपना उपदेश देकर इसकी रचनाप्रक्रिया को अंग कर देते हैं, जैसे, गंडेरी, अस्सी बटा सी, तर्क का तूफान, मनु की लगाम, पाँव तले की डाल, एक राज, धर्मयुद्ध आदि। इन आचार पर यशपाल के समस्त कहानी साहित्य का मूल्यांकन अनु बिग ने 'यशपाल की कहानीधला' नामक अपने अणुबंध में किया है। यह मूल्यांकन इनकी कहानीकला की रचनाप्रक्रिया को स्पष्ट करने में उपयोगी सिद्ध हुआ है।

७. यशपाल की कहानीकला के संबंध में किसी अंतिम शब्द को देना इसलिये अनुचित होगा कि इनका कहानीलेखन अभी जारी है। इनकी कहानियों की संख्या दो सौ तक पहुँच चुकी है और इनका न केवल संस्थात्मक महत्व है, गुणात्मक भी है। इनकी कला में मँजाव तथा संयम भी आ रहा है। उपन्यासकला की तरह इनकी कहानीकला का रंग लाल से गुलाबी हो रहा है। यह उस वस्तुस्थिति से जूझने का परिणाम है जिसे वह पहले व्यक्तिगत जीवन में भेलते रहे हैं। इनकी हाल की कहानियों में विचार तथा अनुभूति का संगम उपलब्ध होता है। इनके कहानी साहित्य के संबंध में कुछ धारणाएँ स्पष्ट हो चुकी हैं, कुछेक भ्रांतियाँ फैल चुकी हैं, जिनका परिहार आवश्यक जान पड़ता है। यशपाल वास्तव में प्रेमचंदपरंपरा के कहानीकार आंशिक रूप में कहे जा सकते हैं। इसी तरह आंशिक रूप में ही इनकी कहानीकला मार्क्सवादी चिंतन से प्रभावित है। यशपाल तथा प्रेमचंद की जीवनदृष्टि सामाजिक उद्देश्य से प्रेरित होकर भी समान नहीं है, न ही इन कहानीकारों में युगबोध की समानता है। इनके विभिन्न व्यक्तिगत संस्कारों के फलस्वरूप भी इनकी कहानी के स्वरूप का भिन्न होना स्वाभाविक है। जहाँतक मार्क्सवाद का संबंध है इनकी सब कहानियों में इनके चिंतन का पुट नहीं है। इनमें कभी प्रेमचंदीय सुधारवाद है (सबकी इज्जत), तो कभी रोमांस का गहरा रंग है (मकील), कभी भावुकता की गहरी छाप है (मन की पुकार), तो कभी व्यक्तिवाद का स्वर है (होली नहीं खेलता), यशपाल पहले विचारक है और बाद में कहानीकार, पहले मुनि है और बाद में ऋषि। यह कहानी के लिये कहानी नहीं लिखते और इस सत्य को उन्होंने स्वयं घोषित किया है। एक चिंतक के नाते समस्याओं को उठाकर उनका समाधान भी देते हैं। इनके

विषय तथा निरूपण में शैली की सपाटता है जिसकी एकरसता को व्यंग्य से तोड़ा गया है। इनका तरकश व्यंग्यवाणों से भरा रहता है और सामाजिक विषयताओं तथा कुचपताओं का शिकार पाते ही वह इनपर बरस पड़ते हैं। यशपाल के श्रुति का एक स्वप्न भी है जो जीवन को बेहतर बनाने की कामना लिए हुए है। इस स्वप्न को साकार बनाने के लिये कहानी को माध्यम बनाया गया है।

८. इस कहानीधारा के साथ साथ कहानी की एक और समानांतर धारा भी बहती रही है जिसके मूल में व्यष्टित्व, व्यष्टिहित, व्यष्टियथार्थ आदि से प्रेरित जीवनदृष्टि है। जैनेन्द्रकुमार इस धारा के कहानीकार हैं या इस दिशा के कथाकार हैं जिन्होंने जीवन तथा जगत् का विषय एवं मूल्यांकन व्यक्तिनिष्ठ घरातल पर अपनी कहानियों में किया है। इन कहानियों की संख्या लगभग १५० तक पहुँच चुकी है और इनके आठ संग्रह छप भी चुके हैं। इनके आधार पर इनकी कहानीकला का स्वरूप स्पष्ट करने के लिये लेखक की मूल समस्या से अवगत होना आवश्यक है। इस समस्या का निरूपण इनके उपन्यास साहित्य में उपलब्ध है। जैनेन्द्र की मूल समस्या मुक्ति की समस्या है और मुक्ति एकाकीपन से मुक्ति या गहरी बोरिबल से निजात है। इनके लिये सामूहिक मुक्ति या सामाजिक मोक्ष का प्रश्न ही नहीं उठता। इसलिये इनकी कहानीधारा प्रसादपरंपरा में आती है। इनकी लगभग सब कहानियों के मूल में व्यक्तिनिष्ठ जीवनदृष्टि है जो इनकी रचनाओं को विशिष्ट दिशा तथा रूप देती है। इनकी रचनाप्रक्रिया भी व्यक्तिनिष्ठ से प्रेरित होने के कारण बौद्धिक तथा कभी क्लिष्ट होने का आभास देती है। इनकी कहानीकला का उद्देश्य भी व्यष्टित्व का उद्घाटन है। इसलिये यह अपनी कहानियों में उन मान्यताओं का निरूपण करते हैं जो व्यक्ति के सहज जीवन के लिये साधक एवं सहायक हो सकती हैं। इस मूल समस्या को, एकाकीपन से मुक्ति पाने की समस्या को प्रायः प्रेम तथा विवाह के माध्यम से उठाया गया है। जैनेन्द्रकुमार की दृष्टि में प्रेम एक वैयक्तिक मूल्य है और विवाह एक सामाजिक धारणा। इसलिये वह पुरुष तथा नारी के पारस्परिक संबंध का निरूपण इस वैयक्तिक मूल्य के घरातल पर ही करते हैं। इसी समस्या को इन्होंने अपने उपन्यासों में भी उठाया है। रचनाविधान की दृष्टि से इनके लगभग सभी उपन्यासों तथा काफ़ी कहानियों में त्रिकोण की स्थिति उपलब्ध है—पति, पत्नी और उसका प्रेमी। यह स्थिति योजनावद्ध होने का आभास ही देती है, यथा पत्नी; एक रात, निस्तार, पुँचरू, मास्टर जी, बीइट्स आदि]। इस आधार पर जगदीश पांडेय ने जैनेन्द्र की कहानी की तुलना उस गृहिणी से की है जिसके पास पक्वान्न तो थोड़े हैं लेकिन वह परसने में कुशलता का परिचय अवश्य देती है।^१ वह इनको भीरहरण का कहानीकार भी इसलिये कहते हैं कि इस योजनावद्ध त्रिकोण की स्थापना में नारी ही

अपना और हटा देती है और बाब में वियोग का उपदेश देने लगती है। इनकी कहानियों में कभी कभी चिरवियोग का निरूपण हुआ है (जालूबी)। इन कहानियों की एकांगिता पर रहस्य तथा दर्शन का आवरण डाला जाता है। इस संबंध में यह कहा जाता है कि जैनेंद्र की कहानी की समस्या अहिंसा का निरूपण है और इस साध्य के लिये शारीरिक तथा मानसिक मृत्यु एक साधन है। इस धारणा के मूल में तांत्रिक दृष्टि का प्रभाव भी हो सकता है। इनकी वासना संबंधी कहानियों में अहिंसा का निरूपण हुआ है। सेक्स के बारे में चोरी की गाँठ रखने से आत्मा का हनन होता है और आत्मा का हनन हिंसा है। इसलिये कहानीकार ने पत्नी को छूट देने के लिये पति का प्रायः उदारता के साँचे में ढाला है। वह प्रेमी के निकट आकर फिर उससे दूर हो जाती है; घर से बाहर निकलकर फिर घर को लौट आती है। इस अभियान में न उसका घर रहता है और न ही बाहर। घर और बाहर की समस्या जैनेंद्र की कहानी-कला की ही नहीं, उपन्यासकला की भी मूल समस्या है। कुछेक कहानियों में पति को पत्नी का अभिनय करना पड़ता है (एक रात, पत्नी, मास्टर जी, घुँघरू)। मनो-वैज्ञानिक दृष्टि से विवाहित जीवन में एकरसता का आ जाना तो स्वाभाविक है परंतु पत्नी को इतनी छूट देना स्वाभाविक है या नहीं इसपर प्रश्नचिह्न लग सकता है। एक आलोचक ने इसे जैनेंद्र के मानवीय मनोविज्ञान की संज्ञा से विभूषित किया है।^१ इनकी कहानीकला में अहिंसा का विक्षेप करने के लिये नारी का भोग तथा योग-संबंधी स्वरूप एक पहेली बनकर रह जाता है।

६. जैनेंद्रकुमार की कहानीकला में न केवल नारी एक पहेली है, इसकी रचना-प्रक्रिया में भी अस्पष्टता तथा उलझाव की स्थिति है। इनकी सीमांसाशैली में बौद्धिकता का पुट गहरा है। इसलिये पवरचना में प्रायः क्लिष्टता का अनुभव होने लगता है। कहीं कहीं सरलता का भी भान होता है। इनकी दुरुह सरलता में पैतरेबाजी को भी खोजा गया है। इनके बौद्धिक चमत्कारों में झटका देने का गुण भी पाया जाता है। अस्पष्टता कहीं अस्पष्टता के लिये है, कहीं पाठक को उलझाने के लिये, कहीं यह अपने उलझे हुए ग्रह का परिष्कार है तो कहीं चमत्कार पैदा करने लिये। इनकी शैली गिलहरी को तरह घूमते पिंजरे में चक्कर काटने का आभास देती है।^२ कहीं कहीं शैली इतनी विशद तथा प्रसन्न है कि यह एक ही कहानीकार होने का आभास नहीं देती। बहसों के दौर में, विचारों के वेग तथा विराम में, व्यंग्यों के दर्शन में यह गहरा असर छोड़ जाता है। इनकी कहानी में प्रतीकविधान का उपयोग भी इनकी बौद्धिकता का परिष्कार है (दृष्टिदोष, साँप)। 'दृष्टिदोष' में पति और पत्नी को सुखी कहना समाज का एक दृष्टिदोष हो है। कहानीकार व्यक्ति की विवशता तथा उसकी नियति को तटस्थ दृष्टि से आक्रां

१. जगदीश पांडेय : कहानीकार जैनेंद्र, पृ० ४८ ।

२. वही, पृ० ८२ ।

है। उसकी वस्तुस्थिति को व्यक्तिमूलक चेतना की कसौटी पर परखते हैं। इनकी कहानीकला में अनेक विधियों को अपनाया गया है जिसमें फेंटेसी है (नीलम देश की राजकुमारी), दृष्टांत एवं संवादशैली है (तत्सत्), प्रश्नोत्तरी है (बीइट्स, परदेशी, वे तीन), प्रतीकात्मक एवं रूपकात्मक पद्धति है (दो चिड़िया, लाल सरोवर, वह साँप, एक गी)। जैनेंद्रकुमार की कहानी, जो प्रसादपरंपरा की ही पुष्ट करती है, मूलतः एवं अंततः व्यक्तिमूलक जीवनदृष्टि से रूपायित है; परंतु इसमें बौद्धिकता का पुट गहरा हो गया है और भावात्मकता का रंग खीण पड़ गया है। इसकी शिल्प-विधि में जिस चणुविशेष को पकड़ने की बात कही जाती है, वह चणु विशिष्ट न होकर शाश्वत है, मात्र शिल्पगत चणु है (एक रात)। इनकी रचनाप्रक्रिया को यदि एक सूत्र में बाँधा जाय तो यह कहा जा सकता है कि जैनेंद्र की कहानी प्रायः कथात्मक निर्बंध है या निर्बंधात्मक कहानी। यही इसकी उपलब्धि तथा सीमा भी है। इस रचनाप्रक्रिया को अपनाने से कहानी में जीवन की जटिलता पकड़ में आने लगती है, इसकी परतें खुलने लगती हैं। प्रसाद की कहानी में जिस आंतरिक द्वंद्व को अभिव्यक्ति देने का प्रयास है और जिस व्यक्तित्व की खोज है, वही प्रयास तथा खोज जैनेंद्र की कहानी में जारी है। यशपाल ने जहाँ जीवन की जटिलता को वैचारिक धरातल पर पकड़ने का प्रयास किया है, जैनेंद्र ने वहाँ इसे संवेदना के स्तर पर अभिव्यक्ति दी है; परंतु इनकी दृष्टियों में पारस्परिक विरोध भी पाया जाता है। इन दोनों कहानीकारों में निर्बंधात्मकता की समानता होते हुए भी जीवनदृष्टियों की विभिन्नता है। यशपाल समष्टित्व के धरातल पर और जैनेंद्र व्यष्टित्व के स्तर पर जीवन की जटिलता को घाँकते हैं। इसलिये जैनेंद्र आंतरिक जीवन की उलझनों पर ही अधिक बल देते हैं, मानसिक गाँठों को खोलने में अधिक व्यस्त हैं। इनकी कहानी-कला की मूल समस्या बूँक व्यक्ति की अकेलेपन से मुक्ति की है, इसलिये यह जीवन की सहजता का निरूपण करते हैं। इस सहजता में मूल बाधा नारी तथा पुरुष के कृत्रिम संबंधों की है। इसलिये वह बौद्धिक होते हुए भी बौद्धिकता का विरोध करते हैं। इस विरोधाभास का स्वर इनके कहानी साहित्य का मूल स्वर तथा इनकी रचना-प्रक्रिया का मूल स्वरूप है। इनकी उपलब्धि तथा सीमा का मूल कारण भी यही है।

१०. भजोय की कहानी में आधुनिकता को चुनौती को वैयक्तिक धरातल पर ही स्वीकारने का प्रयास है, व्यक्तित्व के स्तर पर ही जीवन की जटिलता तथा उसके मूल्यों को व्यक्त करने का प्रयत्न है। यह कहना असंगत तथा अनुचित होगा कि इनकी कहानी में सामाजिक चेतना का नितांत अभाव है। इसकी बजाय यह कहना अधिक संगत होगा कि इनका कहानीकार जीवन तथा जगत् का चित्रण एवं मूल्यांकन वैयक्तिक संवेदना के धरातल पर करता है और सामाजिक मान्यताओं को भी इसी कसौटी पर परखता है। इसलिये इनकी कहानीकला प्रसादपरंपरा से भिन्न होते हुए भी इसी कोटि में रखी जा सकती है। इसमें न तो प्रसाद की भावमूलक

तथा भावार्थमूलक दृष्टि है और न ही नाट्यात्मक पद्धति। इसमें न तो घटनाओं का आकस्मिक संयोजन है और न ही परिवेश का धर्लंकरण। प्रज्ञेय की कहानीकला में बौद्धिकता तथा मनोवैज्ञानिकता का गहरा पुट है। मनोवैज्ञानिकता का यह स्वरूप सुगम संगीत का न होकर शास्त्रीय संगीत का है, मनोविरलेषण के सिद्धांतों पर आधारित है। बौद्धिकता के विकास में भी पाश्चात्य विज्ञान तथा मनोविज्ञान का स्पष्ट प्रभाव है। इनकी जीवनदृष्टि अंततः कहानी की वस्तु का चयन तथा शिल्प के रचाव में सहायक होती है। यह जीवनदृष्टि इनके काव्य में अधिक उमरी तथा निखरी है जहाँ रोमांटिक बोध से इसका धर्म्य होता है और इसके मोहभंग तथा आधुनिक बोध को आत्मसात् कर गहरा स्वभाव में इसकी इति हुई है। 'बंदी स्वप्न' की रचनाओं में जिस प्रकार क्रांति तथा राष्ट्रीयता के भावों की अभिव्यक्ति है, उसी प्रकार 'कोठरी की बात' की कहानियों में विद्रोह एवं क्रांतिसंबंधी रोमांटिक बोध की झलक है। 'कोठरी की बात' नामक कहानी में प्रज्ञेय की काव्यात्मक तथा दार्शनिक दृष्टि का परिचय मिल जाता है। कोठरी का, जिसका कहानी में मानवीकरण किया गया है, कथन है 'अपने प्रगाढ़ प्रकेलेपन में मैंने एक और शक्ति पाई है—मैं आत्माएँ पढ़ती हूँ।' इस कहानी में कवि का वेदनावाद ही व्यक्त हुआ है, शंखर का ही सुशील के रूप में विद्रोही व्यक्तित्व है, सुशील का बहिन से बही मधुर संबंध है जो शंखर का सरस्वती से है। इस कहानी में उबानेवाले विरलेषण का अतिरेक है। इसकी रचनाप्रक्रिया में इसलिये दरारें पड़ी हुई हैं। 'दुःख और तितलियाँ' कहानी में माँ की मृत्यु की गहरी तथा तीखी अनुभूति से उत्पन्न शंखर की प्रतिक्रियाओं का चित्रण उपलब्ध है। 'कोठरी की बात' की प्रायः सब कहानियों की रचना वैयक्तिक घरातल पर हुई है; परंतु कलात्मक रचाव की दृष्टि से इनकी तुलना 'बंदी स्वप्न' की कविताओं से की जा सकती है। 'विपथगा' अथवा 'अमरवल्लरी और अन्य कहानियाँ' नामक संग्रह में जो 'विपथगा' का संशोधित संस्करण है, की कहानियाँ भी संरिल्लता से वंचित हैं। 'विपथगा' विद्रोह की प्रतीक है। इसमें हिंसा अहिंसा के प्रश्न को उठाकर विद्रोह के महान् उद्देश्य का निरूपण हुआ है। प्रज्ञेय का 'विद्रोहदर्शन', जिससे शंखर आजीवन जूझता रहा है, इस कहानी की रीढ़ है। 'शत्रु' में संवादशैली के माध्यम से भगवान्, धर्म, समाज, भूल, पराधीनता के विरुद्ध युद्ध की घोषणा है। 'अमरवल्लरी' में युवा युवती की प्रेमसमस्या है जिसे प्रतीकपद्धति के द्वारा व्यक्त किया गया है। कहानीकार की प्रेमसंबंधी जीवन-दृष्टि का परिचय इन शब्दों में मिल जाता है—'मैं प्रेम पा सकता हूँ, दे नहीं सकता; प्रेमपाश में बंध सकता हूँ, बांध नहीं सकता; प्रेम की प्रस्फुटनचेष्टा समझ सकता हूँ, व्यक्त नहीं कर सकता।' ^१ 'गृहत्याग' की रचनाप्रक्रिया में भी दरारें देखने को मिलती

१. कड़ियाँ तथा अन्य कहानियाँ, पृ० ११५।

२. अमरवल्लरी, पृ० १३।

है। इसमें कहानीकार शब्दोपपाठक पर अपने चित्तन का बोझ उसी तरह लादना चाहता है जिस तरह कहानी में गंगाधर शब्दोपपाठक पर समाजवादी विचारधारा का भार लादता है। इस तरह अज्ञेय की आरंभिक कहानियों में शैली की अपरिपक्वता तथा प्रयोगशीलता का ही परिचय मिलता है।

११. अज्ञेय की कहानीकला का विकास इनके काव्यविकास के अनुसृत्य होता रहा है। इनकी कहानीकला का विकसित रूप 'जयदोल' (१९५०) में उसी तरह मिलता है जिस तरह इनके काव्य का 'हरी वास पर लख भर' (१९४९), 'बावरा प्रहरी' (१९५४) तथा 'इन्द्रधनुष रोदे हुए ये' (१९५७) में उपलब्ध है। यह प्रकारण न होकर सकारण है। इस काल में अज्ञेय की सर्जनात्मक प्रतिभा अपने चरम विकास का स्पर्श करती है। इसके पहले इनकी रचनाप्रक्रिया का सर्जनात्मक रूप 'शेखर : एक जीवनी' (१९४१-१९४४) तथा 'नदी के द्वीप' (१९५२) में उपलब्ध है। इसलिये इनकी कहानीकला को यदि इनके काव्य तथा उपन्यास के विकास के संदर्भ में धाँका जाए तो इसका स्वरूप अधिक स्पष्ट हो जाता है। इनकी कहानियों की कुल संख्या ५० के लगभग है, परंतु इनकी सफल रचनाएँ 'जयदोल' में संकलित हैं जिनमें 'पठार का धीरज', 'गैरीन' (रोज), 'मेजर चौबरी की बापसी', 'नीली हँसी', 'बे दूसरे', 'हीली बीनू की बत्तखें', 'साँप', 'जयदोल' आदि हैं। अगले कहानीसंग्रह 'ये तेरे प्रतिरूप' में इनकी रचनाप्रक्रिया में उसी तरह उतार आया है जिस तरह 'भागन के पार द्वार' (काव्य) या 'अपने अपने अजनबी' (उपन्यास) में आया है। इनकी कहानी 'गैरीन' या 'रोज' एक संश्लिष्ट रचना है जिसमें आंतरिक संघटन अपने चरम विकास को छूता है। इसमें विपाद की गहरी छाया है और बोधित का दमघोट वातावरण है। इस कहानी का अंत अपने अनंत संकेत इन शब्दों में देता है—'पहले घंटे की लड़कन के साथ ही मालती की छाती एकाएक फफोले की भाँति उठी और धीरे धीरे बैठने लगी, और घंटाघन्नि के कंपन के साथ ही मूक हो जानेवाली आवाज में उसने कहा 'भारह बज गए.....।' इस तरह बाह्य तथा आंतरिक परिवेश में सामंजस्य की स्थिति है। इसी आंतरिक समवाय अथवा कलात्मक रचाव की जटिलता को डा० नामवर सिंह 'पठार के धीरज' में भी पाते हैं। इन कहानियों का अनुभवसत्य अनेक स्तरों पर व्यक्त हुआ है और ये स्तर एक दूसरे को काटते या स्पर्श करते हैं। इनके काटने तथा छूने में कहानीकार को रचनाप्रक्रिया अपने सर्जनात्मक रूप में उभरती है। इस कोटि की रचनाप्रक्रिया का परिचय प्रेमचंद को 'पूत की रात' तथा 'कफन' में मिल चुका है। इसके आधार पर ही कहानीकार की देन का सही अनुमान लगाया उचित जान पड़ता है। अज्ञेय की कहानीकला की देन के संबंध में यह कहना अनुचित है कि शिकारी के पाँव के नीचे अगर दो चार बटेर दब गए हैं तो उसे शिकारी किस तरह कहा जा सकता है। इस तरह तो अनेक हिंदी के कहानीकारों को चेदब की तरह

शिकारी कहना कठिन होगा जिसके प्रायः हर कदम के नीचे बटेर आकर दब जाता है। अमेय की इन कहानियों में आंतरिक जटिलता को जिस धरातल पर संपटित रूप दिया गया है उसके मूल में व्यक्तिचेतना है या व्यष्टिसंवेदना है। यह अनुभवसत्य को उसी तरह इस स्तर पर ही संश्लिष्ट अभिव्यक्ति देते हैं जिस तरह प्रेमचंद अपने अनुभव-सत्य को समष्टिसमर्थ के स्तर पर देते हैं।

१२. उपेंद्रनाथ अरक कहानी के सिद्ध शिकारी कहे जाते हैं जो शिकार न मिलने पर निराश न होकर बार बार इसके लिये निकल पड़ते हैं। इनकी कहानीकला का स्वरूप न बेबस सजग है, सायास भी है। इनकी कहानीकला को मूल से प्रेमचंद-परंपरा का समझा गया है। इसका कारण यह है कि अरक ने अपनी कहानियों में सामाजिक विधान की कड़ी आलोचना की है; परंतु किस दृष्टि से इसे जानना आवश्यक नहीं समझा गया है। वह शिकारी होते हुए भी स्वयं इस भ्रम के शिकार रहे हैं। इनका कथन है—'भक्ति के दर्द का स्रोत खोजते खोजते समाज के दर्द का भाभास मिला और मानवमन को अनजानी अनमायी गहराहूँ ही सामने नहीं पड़ीं, सामाजिक व्यवस्था के उस चक्रव्यूह का भी पता चला, जिसके अंदर फँसा इंसान मरकर ही निकल पाता है।' अरक ने वास्तव में प्रेमचंद के मोहभंग को विरासत में पाया था जब वह आश्रमों, सवनों तथा निकेतनों आदि की स्थापना करते करते निराश हो गए और 'गोदान' में आकर होरी को धराशायी ही पाया। इसलिये उन्होंने इस उपन्यास में या 'पूँस की रात' में किसी सामाजिक संस्था को स्थापित करना उचित नहीं समझा। अरक ने इस मोहभंग की अनुभूति को दाय में पाया और अपनी कहानी को भावना के कुहासे से निकालकर विचार की धुंध में डाल दिया; परंतु धीरे धीरे अपने वास्तविक व्यक्तिचित्त तथा व्यक्तिसत्य के आधार पर सामाजिक मान्यताओं को परखने के लिये कहानीरचना करने लगे। इनके कहानीसाहित्य का अधिकांश इसी जीवनदृष्टि से प्रभावित है और अधिकांश इसलिये कि इनकी कुछ कहानियों की रचना समष्टिसत्य से भी प्रेरित है (कांकड़ा का तेली, चारा काटने की मशीन)। अरक की कहानियों में प्रायः यथार्थ का चित्रण है, जीवन वास्तव की अभिव्यक्ति है, सामाजिक मान्यताओं का विवेचन है; परंतु यथार्थ आदि को रूपायित करनेवाली जीवनदृष्टि व्यक्तिमूलक है और सामाजिक मान्यताओं को परखने की कसौटी व्यक्तिसत्य की है। उदाहरण के लिये इनकी कहानियों में प्रणय का निरूपण वैयक्तिक संबंध के रूप में हुआ है, न कि समाजमंगल की दृष्टि से, जो समष्टिसत्य से प्रभावित होती है। इस प्रेम के विविध रूप हैं जिनमें सेक्स की भूल एक रूप है। अरक के 'पलंग' नामक संकलन की कुछ कहानियों में सेक्स का स्वर अपने तीले रूप में ध्वनित हुआ है। इसके पहले भी वह प्रेम की अनुभूति को वैयक्तिक धरातल पर अभिव्यक्ति दे चुके

हैं (भंक्रुर, उबाल, चट्टान), परंतु 'पलंग' संग्रह में आकर वह सेक्स की भूल का चित्रण नग्न रूप में करते हैं (ठहराव, बेबसी, पलंग, भाग और मुस्कान)। इस संबंध में भरक स्वयं यह स्वीकारते हैं कि 'बेबसी' कहानी का यथार्थ सामाजिक यथार्थ नहीं है। इसलिये बारह बारस तक वह इसे लिखने से कतराते रहे हैं। भरक का यह संकोच अकारण इसलिये है कि इनकी अधिकांश कहानियों में व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति है, इनके 'सामाजिक यथार्थ' के मूल में 'वैयक्तिक यथार्थ' से प्रेरित जीवनदृष्टि है। इस कहानी में व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति नग्न रूप में उपलब्ध है, जब कि अन्य कहानियों पर सामाजिकता का भीना परदा पड़ा हुआ है। भरक के युग में सामाजिकता तथा वैयक्तिकता में जो परस्पर विरोध की स्थिति उपलब्ध है उसका स्वरूप स्थूल एवं स्पष्ट रहा है। सामाजिकता की धारा में वह ठेले जाने का आभास अवश्य देते हैं, परंतु इनके चिंतन के मूल में व्यक्तित्व अथवा व्यक्तिविकास की गहरी छाप तथा सशक्त प्रेरणा है। इसका कारण इनका निजी परिवेश भी हो सकता है जो इनके कथनानुसार सीमित तथा कुंठित रहा है।^१

१३. भरक ने लगभग १५० कहानियों की रचना की है और इनकी रचना-प्रक्रिया ने मोड़ भी लिए हैं। इनकी यथार्थ की अनुभूति जिस तरह पकती गई है, कल्पना तथा आब से विचार में और विचार से संवेदना में परिणत हो गई है, उसी तरह इनके कहानीशिल्प में निलार तथा मंजाव आता गया है। 'नौ रत्न' कहानी से चलते चलते 'पलंग' में आकर इनकी रचनाप्रक्रिया संकेतात्मक तथा प्रतीकात्मक बन गई है। इसके लिये भरक ने पारंपार्य कहानीकारों से प्रेरणा भी ली है। इनमें मोपासां, मॉम, ओ हेनरी, चैक्स आदि नामों को गिनवाना इन्होंने आवश्यक समझा है। मंटो, कृष्णचंदर, राजेंद्र सिंह बेदी की कहानीकला की भी गहरी छाप इनकी रचनाप्रक्रिया पर प्रकट है। अपनी रचनाप्रक्रिया के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए इनका कथन है—'मेरी कहानियाँ सदैव समाजगत रही, समाज की कुरीतियाँ, कुंठाएँ, आंदोलन मेरी कहानियों में प्रतिबिम्बित होते रहे, व्यक्ति के मन में भी यदि मैंने झंका तो उसे समाज के परिपार्श्व में रखकर ही, और यह सब मैंने कला का पूरा ध्यान रखकर करने का प्रयास किया'। कुछ कहानियों के संबंध में तो यह कथन सही है (कागड़ा का तेजी, हाथी आदि), परंतु इनकी अधिकांश कहानियों में यदि रचनाप्रक्रिया संबंधी इनके इस वक्तव्य को उलटा दिया जाय तो अधिक संगत जान पड़ता है। इसके उलटाने के उदाहरण अनेक कहानियों में उपलब्ध होते हैं (नासूर, चट्टान, उबाल, बच्चे, खिलौने आदि)। इस वक्तव्य का उलट इस प्रकार होगा—'मेरी कहानियाँ सदैव समाजगत नहीं हैं, समाज की कुरीतियाँ, कुंठाएँ, आंदोलन मेरी कहानियों में प्रति-

१. सत्तर कहानियाँ, पृ० ६१।

२. वही, पृ० ४४।

बिबित होते रहे हैं, परंतु समाज को व्यक्ति के परिपार्श्व में रखकर ही परखा है, और यह सब मैंने कला का पूरा ध्यान रखकर करने का प्रयास किया है।' इसलिये इनकी कला सजग एवं सायास है। इनकी कहानीकला के संबंध में इनके अपने भ्रम तथा अन्य आलोचकों की भ्रांति का परिहार आवश्यक हो गया है। इनकी कहानीकला को प्रेमचंदपरंपरा में रखने की भूल इसलिये की गई है कि इनकी कहानियों में सामाजिक रुढ़ियों एवं विकृतियों की कड़ी आलोचना उपलब्ध है। परंतु इस आलोचना में उस जीवनदृष्टि की उपेक्षा की गई है जिसका स्वरूप अंततः व्यक्तिमूलक है। इनके व्यंग्य का उद्देश्य भी इसी दृष्टि से प्रेरित है। सामाजिक विषमताओं पर इनको आँखों में आक्रोश की लाली जब साफ हो जाती है तब यह 'पलंग' जैसी कहानियों की रचना करने में पुनः व्यस्त हो जाते हैं। इलाचंद्र जोशी की तरह भरक मनो-विश्लेषण की पद्धतियों का कहानी में उपयोग तो नहीं करते, परंतु 'पलंग' प्रायः कहानियों में इसकी झलक अवश्य मिल जाती है। जोशा का कहानियों में प्रायः या तो रुढ़ियों तथा कुंठाओं का विश्लेषण है (रोगी, परित्यक्ता) या व्यक्ति के अहं की चौड़ाई है (हायरी के नीरस पुष्ट)। इनकी कहानी का स्वर भले ही भरक की कहानी से भिन्न है, परंतु इसके मूल में चेतना का स्वरूप व्यक्तिमूलक है, इसमें प्रायः कुंठित व्यक्ति के मन का ही आत्मविश्लेषण है। वह नैतिक आत्मपीड़ा और अपराधभावना को ही कहानी में अभिव्यक्ति दे सके हैं। इनकी कहानीकला का रूप विश्लेषणात्मक है। इसपर बौद्धिकता की गहरी छाप अंकित है। इसमें एक स्वतंत्र छंद को भी खोसा गया है जो अपनी लय में बार बार भंग होता है, गति तथा धारा को पाया गया है जो अबरुद्ध होने का आभास देती है।^१ इसमें बाह्य तथा आंतरिक जगत् के सामंजस्य को आँका गया है जो मूलतः तथा अंततः व्यक्तिपरक होने की सच्ची देता है।^२ जैनेंद्र, अज्ञेय, जोशी तथा भरक की कहानीकला में व्यक्तिमूलक जीवनदृष्टि की प्रेरणा है, परंतु इनकी रचनाप्रक्रिया में मौलिक अंतर पाया जाता है। अज्ञेय की कहानी की जटिलता भरक में लगभग नहीं है और जैनेंद्र तथा भरक की मानवीय संवेदना का जोशी की कहानी में अभाव है। भरक का रचना-कौशल भी जैनेंद्र की कहानी में उपलब्ध नहीं होता, जो कौशलहीन है। अज्ञेय की प्रतीकपद्धति की सूक्ष्मता अन्य कहानीकारों की कला में प्रायः नहीं मिलती। इन कहानीकारों में तथा इनके पहले भी व्यष्टिसत्त्व तथा समष्टिसत्त्व की अभिव्यक्ति में जो स्पष्ट अंतर पाया जाता है वह आगे चलकर मिट तो नहीं जाता परंतु कम अवश्य हो जाता है या सूक्ष्म रूप में व्यक्त होने लगता है। इसका आभास भरक की कहानी में मिलने लगता है। इसलिये डा० लाल ने इनकी कहानी की शिल्पविधि को

१. डा० लक्ष्मीनारायण लाल : आधुनिक हिंदी कहानी, पृ० ४८ ।

२. वही, पृ० ४४ ।

प्रेमचंदपरंपरा के शिल्पविद्यालय के विकास का प्राच्यनिक रूप माना है।^१ यह शायद इसलिये कि अश्व की कहानीकला पुरानी तथा आज की कहानी के शिल्प में, जिसे नई भी कहा गया है, बीच की कड़ी है।

१४. नई कहानी—आज की हिंदी कहानी भारतीय जीवन तथा परिवेश को व्यक्त करने का जितना सशक्त माध्यम बन रही है उतना ही यह विवाद का विषय भी बन रही है। इसे पहले नई कहानी का नाम दिया गया था। यह शायद इसलिये कि आज की कविता को भी नई की संज्ञा दी गई थी। आज की हिंदी कहानी में वस्तु एवं शिल्प की दृष्टि से इतनी भिन्नता तथा विशिष्टता का समावेश हो रहा है कि इसके स्वरूप के संबंध में गहरे मतभेद की स्थिति उत्पन्न हो गई है। इसके फलस्वरूप इसका नामकरण अनेक दृष्टियों से किया गया है। इस संबंध में स्वयं कहानीकारों ने अपने दृष्टिकोण स्पष्ट करने और आलोचकों ने कहानी के स्वरूप को सुलझाने एवं उलझाने का काम किया है। इस प्रयास में अनेक प्रश्न उठाए गए हैं जिनका उत्तर अराजकता की स्थिति में उपलब्ध होता है। इस स्थिति का मूल कारण कहानीकारों तथा आलोचकों की निजी दृष्टियाँ हैं और इन दृष्टियों की अपनी उपलब्धियाँ तथा सीमाएँ हैं। इनसे प्रेरित होकर आज की कहानी का सर्जन एवं मूल्यांकन हो रहा है। इतना स्वीकृत एवं मान्य हो चुका है। आज की कहानी की रचना तथा आलोचना शास्त्रीय अथवा परंपरागत आधार पर करना अब बांछनीय नहीं है—चटनाप्रधान, चरित्रप्रधान आदि की दृष्टि से इसका मूल्यांकन अब अनुचित है। इसलिये कहानी के परखने की कसौटी बदल रही है। इसके लिये नई शब्दावली की रचना हो रही है—रचनाप्रक्रिया, कलात्मक रचाव, संश्लिष्टता, लयात्मकता, प्राच्यनिकता, सचेतनता, आंतरिक समवाय, आंतरिक संघटन, अनुभूति तथा अभिव्यक्ति की अभिसृता आदि ने कथानक तथा चरित्रचित्रण के बाह्य एवं कृत्रिम बाँधों को तोड़ दिया है। कहानी की आंतरिक संगति पर अधिक बल दिया जाने लगा है। इसमें रेखाचित्र, लघुकथा, डायरी, रिपोर्टाज, व्यंग्यचित्र आदि को समेटने का भी प्रयास हो रहा है, इसमें कविता, संगीत तथा चित्रकला की विशेषताओं को भी आत्मसात् करने की प्राकृतता है। इसके रूप को इतना माँजा जा रहा है कि इसके रूपहीन होने की भी संभावना है। इसलिये आज की कहानी को किसी निश्चित परिभाषा में बाँधना कठिन हो रहा है। आज इसके पुराने बंधन टूट चुके हैं, जीवन के पुराने सत्य गिर चुके हैं। इसलिये आज जीवन में नए संदर्भों की खोज है, अभिव्यक्ति के नए माध्यमों की आवश्यकता है। अज्ञेय, जेनेंद्र, अश्व, ब्रह्मपाल की कहानी के बाद इसमें गतिरोध की स्थिति को अनुभव किया जाने लगा था, व्यष्टिसत्य तथा समष्टिसत्य की दृष्टियों में असमाय की स्थिति प्रखरने लगी थी, प्राच्यनिकता की

चुनौती अधिक व्यापक रूप में सलकारने लगी थी। इन सबका एक परिणाम यह निकला है कि कहानीसाहित्य के क्षेत्र में बाढ़ की स्थिति उत्पन्न हो गई है और इस बाढ़ में हर छोटी बड़ी लहर को नदी होने का भ्रम हो गया है—नई कहानी, सचेतन कहानी, अ-कहानी, ग्रामकथा, नगरकथा, आंचलिक कहानी, हस्वे की कहानी, संकेतात्मक या प्रतीकात्मक कहानी फैंटेसी, रूपक आदि इसकी शिल्पगत तथा वस्तुगत विविधता का परिचय देते हैं। यदि इसे वस्तुशिल्पगत विविधता कहा जाय तो वस्तु एवं शिल्प की संश्लिष्टता की दृष्टि से यह अधिक संगत होगा। यह स्थिति हिंदी कहानी की न होकर भारतीय भाषाओं की कहानी की है। वह प्रक्रिया अभी जारी है। इसको उपलब्धि का अंतिम मूल्यांकन काल की अपेक्षा रखता है। इसके भावी विकास की दिशा का संकेत देना भी कठिन है।

१५. आज की कहानी की राह से गुजरना अधिक संगत जान पड़ता है। प्रसाद तथा प्रेमचंद ने क्रमशः जिन परंपराओं का सूत्रपात किया था, जैनेंद्र, अज्ञेय, जोशी तथा यशपाल ने जिन्हें विकसित किया है, इनका ही परिष्कार तथा संशोधन आज के कहानीकारों ने किया है। इन दो परंपराओं में जो स्पष्ट तथा स्थूल अंतर पाया जाता था वह अब अस्पष्ट तथा सूक्ष्म होने का आभास अवश्य देता है। इन दो दिशाओं को नकारना भी वस्तुस्थिति से पलायन करना होगा। आज की कहानी को जीवन की जटिलता एवं संकुलता का सामना करना पड़ा है जिसे अभिव्यक्ति देने के लिये भावबोध के नए स्तरों, सौंदर्यबोध के नए तत्वों, यथार्थ के नए धरातलों की उद्भावना करनी पड़ी है। यह वास्तव में आधुनिकता की चुनौती का परिणाम है जिसका सामना हर साहित्यकार को अपने संस्कारों तथा परिवेश के संदर्भ में करना पड़ रहा है। इसलिये हर साहित्यिक बाद अपने को नया घोषित करने के लिये बाधित हो रहा है—जैसे नवयथार्थवाद, नवस्वच्छंदतावाद, नवभौतिकवाद आदि। आधुनिकता एक प्रक्रिया है जिसके मूल में वैज्ञानिक दृष्टि की तटस्थता है, प्रश्नचिह्न की विरंतरता तथा प्रयोगशीलता है। यदि इसे किसी परिभाषा में बाँधा जाता है, जैसा कुछ आलोचकों तथा कहानीकारों ने किया है, तो प्रक्रिया में गतिरोध आ जाने की संभावना है और आधुनिकता के आधुनिकवाद में परिणत होने का भय है। आधुनिकता में प्रक्रिया प्रश्नचिह्न की है न कि विरामचिह्न की। और जब कभी विरामचिह्न लगाया गया है, समस्या का स्थायी या शाश्वत समाधान दिया गया है, तब आधुनिकता को आधुनिकवाद में परिणत किया गया है, एक स्थायी मूल के रूप में स्वीकारा गया है। आज की कहानी में आधुनिकता को जब किसी लेखकविशेष या कहानीविशेष की कसौटी पर परखा गया है तो आधुनिकवादी होने का ही परिचय दिया गया है। उदाहरण के लिये जब डाक्टर नामवर सिंह निर्मल वर्मा की कहानी 'लंदन की एक रात' के आधार पर आधुनिकता का हिंदी कहानी में अभाव पाते हैं तो वह आधुनिकवादी होने का ही परिचय देते हैं। यदि कहानी को नित नए नाम दिए जा रहे हैं तो यह भी शायद आधुनिकता की चुनौती का परिणाम है। इसकी

रचनाप्रक्रिया के स्वरूप को जब किसी निश्चित परिभाषा में बाँधने का प्रयास किया गया है तो इसमें यांत्रिकता का ही समावेश हुआ है। इस यांत्रिकता अथवा जड़ता को उसी तरह तोड़ा गया है जिस तरह पहले कथानक के चुस्त दुरुस्त ढाँचे को तोड़ा गया है या योजनाबद्ध चरित्रचित्रण का परित्याग किया गया है। आज की योजना योजनाहीन है, अन्विति का सर्जन समूची थीम को घेरकर इसमें व्याप्त है। आज की कहानी यदि बाहर से बिल्ली हुई है तो भीतर से बेंधी हुई है, यदि बाह्य संबंधों में टूटी हुई है तो आंतरिक संबंधों में जुड़ी हुई है। इसके स्वरूप को स्पष्ट करने का प्रयास अनेक आलोचकों ने किया है। इसे धाँकने के लिये अनेक संगोष्ठियों के आयोजन भी किए गए तथा किए जा रहे हैं। इससे यह आशय अवश्य ध्वनित होता है कि आज की कहानी जीवंत है। इस कहानी के स्वरूप को डा० नामवर ने सबसे अधिक सुलझाया एवं उलझाया है। इसे नई कहानी की संज्ञा नई कविता के वजन पर देकर इसे केवल उन कहानियों में पाया है जिनमें राग की रचना तथा संगीत की लय हो।^१ इसलिये 'परिदे' इनके अनुसार नई कहानी की पहली कृति है। इसके स्वरूप को स्पष्ट करते हुए वह इसमें नए भावबोध, कलात्मक रसाव, कलागत संयम, व्यर्थता में अर्थ खोजने के प्रयास को पाते हैं। एक और सुधी आलोचक के अनुसार 'नई कहानी' में जीवन की छोटी छोटी अनुभूतियों में विराट् संवेदनाओं का संकेत रहता है, इन अनुभूतियों और संवेदनाओं का क्षेत्र गहन तथा व्यापक है, जीवन तथा समाज के अपरिचित स्तरों को उभारा गया है, नई वास्तविकता का ईमानदारी से चित्रांकन है, सांकेतिक प्रतिक्रिया है जो रचनाप्रक्रिया के भीतर से उसका अभिन्न अंग बनकर उभरती है, परम विविधता है, अजु कौशल एवं सहजता की शक्ति है और बदलते हुए जीवन से जूझने तथा इसकी चुनौती को स्वीकारने का उद्देश्य है।^२ इस तरह नई कहानी के लक्षणों को स्पष्टकर कहानीकार की जीवनदृष्टि के स्वरूप को स्पष्ट करने से इसलिये परहेज करते हैं कि इसका विकास अभी जारी है और दृष्टि का मूल्यांकन ऐतिहासिक प्रक्रिया के भीतर से तब हो सकता है जब एक काल का प्रवाह थम जाता है और दूसरे का शुरु होता है। इस कहानी में परिवेश के प्रति न केवल सजगता है, आत्मसजगता भी है; न केवल सक्रियता है, आत्मसक्रियता भी है। आज की कहानी में केवल एक जिया हुआ चयन या भोगा हुआ चयन मुखरित होता है। डा० लाल को प्रेमचंदपरंपरा की कहानी में घटना मिलती है, जैनेंद्र, अज्ञेय की कहानी में मुख्यतः चरित्र पर आग्रह दिखाई देता है और नई कहानी में परिवेशबोध की विकसित चेतना।^३ क्या अज्ञेय की कहानी 'ग्रैमीन' (रोज) में परिवेशबोध या

१. डा० नामवर सिंह : हिंदी कहानी, पृ० ६५।

२. डा० लक्ष्मीनारायणलाल : आधुनिक हिंदी कहानी, पृ० १०४, १०५।

३. वही पृ० १०६।

स्थितिविशेष की चेतना नहीं है ? क्या प्रेमचंद की कहानी 'पूस की रात' या 'कफन' में इस परिवेशबोध की विकसित चेतना नहीं है ? इसलिये आज की कहानी को इस आधार पर नई की संज्ञा देना संगत नहीं जान पड़ता । वास्तव में प्रेमचंद तथा अज्ञेय ने आधुनिकता की चुनौती को क्रमशः समष्टिसत्य तथा व्यष्टिसत्य के घरातल पर स्वीकारा है और रचनाप्रक्रिया की दृष्टि से इसे संश्लिष्ट अभिव्यक्ति भी दी है । इसलिये समष्टिचित्तन से प्रेरित होकर आलोचक 'पूस की रात' को गतिशील और व्यष्टिचित्तन से अनुप्राणित 'ग्रंथीन' को स्थितिशील कहानी के रूप में धाँकेते हैं । और इन दोनों को कहानी अथवा एक संश्लिष्ट रचना के रूप में स्वीकारने के लिये बाधित है । डॉ० परमानंद श्रीवास्तव ने आज की कहानी के स्वरूप को रचनाप्रक्रिया के आधार पर पारिभाषित करने का प्रयास किया है । इसके कथानक में रुढ़ि का परित्याग है, इसके कथासंदर्भ असंबद्ध तथा अनिश्चित से हैं ।^१ इसके चरित्रचित्रण में जटिलता का साक्षात्कार है, चरित्र कहानीकार के भावबोध का बाहुक यंत्र नहीं है ।^२ इसमें संवेदना का आधुनिक घरातल है जहाँ रचनाकार दिलने के बजाय अनुभव किया जाता है ।^३ इसमें वास्तविकता का चित्रण या यथार्थबोध को अभिव्यक्ति उसके ऐतिहासिक संदर्भ में होती है ।^४ इसलिये व्यक्ति को एक सामाजिक संदर्भ में चित्रित करने का प्रयास आज की कहानी में उपलब्ध है । यही कारण है कि रचनाप्रक्रिया के प्रति इतनी सचेतनता विकसित हुई है । आज की कहानी में आधुनिक मनुष्य के अन्वेषण की समस्या है ।^५ यशपाल के लिये आधुनिकता की आधारशिला समाज के आंतरिक संबंधों की पहचान में है और अज्ञेय ने यह व्यक्ति के आंतरिक संबंधों की चेतना में ।^६ आलोचक के अनुसार आधुनिकता एक दृष्टि है, एक बोध है, ऐतिहासिक चेतना के विकास की एक परिणति है ।^७ आज की कहानी की शिल्पगत विशेषता इसकी प्रयोग-शीलता में लक्षित होती है ।^८ इस विस्तृत विवेचन के बाद सुखी आलोचक अपनी तान इस परिणाम पर तोड़ते हैं कि आधुनिक कहानीकारों ने पहली बार रचनाप्रक्रिया के प्रति अपनी गहन तथा गंभीर सजगता का परिचय दिया है । इस संबंध में इनका कथन है—'आधुनिक कहानी ने कथानक, चरित्र, कौतूहल आदि के रुढ़ नियमों को

१. हिंदी कहानी की रचनाप्रक्रिया, पृ० १८० ।

२. वही, पृ० १८१ ।

३. वही, पृ० १८७ ।

४. वही, पृ० १८८ ।

५. वही, पृ० १९६ ।

६. वही, पृ० १९७ ।

७. वही, पृ० १९८ ।

८. वही, पृ० १९८ ।

सोझकर जिस अधिक ऋजु एवं सूक्ष्म शिल्प का आविष्कार किया है उसके द्वारा आधुनिक कहानीकार युग की संरिखत जटिलता और उसके प्रति अपनी अनुभूति-प्रक्रिया को अपेक्षित तीव्रता के साथ व्यक्त कर सका है।^१ इस कथन में एक स्पष्ट विसंगति झलकती है और वह यह कि युग की जटिलता संरिखत नहीं होती उसकी अभिव्यक्ति संरिखत हो सकती है। इस विसंगति का कारण शायद यह है कि आलोचक आधुनिकता को एक प्रक्रिया के रूप में ग्रहण करने की बजाय एक मूल्यबोध के रूप में निरूपित करते हैं। इसीलिये वह कहानी की वस्तु तथा शिल्प को एक दूसरे से अलग करने के लिये कभी कभी बाधित हो जाते हैं और रचनाप्रक्रिया को ही मूल्यांकन का एकमात्र आधार मानते हैं। वह इस धारणा को संशोधित भी कर लेते हैं, जब वह तथ्यों की मूल्य में और मूल्य की आंतरिक संघर्ष में परिस्थिति की बातकर पुनः प्रक्रिया की ओर मुड़ने का आग्रह देते हैं।^२ यह शायद आब की कहानी पर पूर्व रूप से इनके विचार करने का परिणाम है। आब की कहानी के स्वरूप को स्पष्ट करने में इनके प्रयास का निजी महत्व है।

१६. आज की कहानी के स्वरूप को सुलझाने उलझाने का काम केवल आलोचकों ने ही नहीं किया है जिनका यह अधिकार समझा जाता है; परंतु कहानीकारों ने भी इसमें सहयोग दिया है। इसके पहले भी प्रेमचंद, जैनेंद्र, अज्ञेय, यशपाल, धरक अपने अपने वक्तव्य देते आए हैं। आज मोहन राकेश, राजेंद्र यादव, कमलेश्वर, मार्कंडेय, अमृत राय, शिवप्रसाद सिंह आदि अधिक और निर्मल वर्मा, राजकमल चौधरी आदि कम, इसमें निजी सहयोग दे रहे हैं। उषा प्रियंवदा, मन्नू भंडारी, कृष्णा खोबती आदि ने शायद नारी होने के नाते संकोच से काम लिया है या शायद इनका संतोष सर्जन से हो जाता है। मोहन राकेश, राजेंद्र यादव, कमलेश्वर ने नई कहानी को एक साहित्यिक आंदोलन के रूप में उठाया है और एक आलोचक के नाते नामवर सिंह ने इस आंदोलन को नई कविता के बजन पर उठाकर एक निश्चित रूप दिया। लेकिन नामवर अब आधुनिकता को हिंदी की इनी गिनी कहानियों में ही पाते हैं जिनमें 'लंदन की एक रात' शामिल है। वह आधुनिकता को अन्य कहानीकारों की रचनाओं में स्वीकारने से शायद इसलिये संकोच करते हैं कि वह इसे एक मूल्य के रूप में आंकते हैं और शायद इसलिये कि इसके अन्य कारण भी हो सकते हैं। इनके इस आधार पर अज्ञेय की कहानी 'गैरीन' इस कोटि में इसलिये नहीं आ सकती कि इसमें स्थितिविशेष का चित्रण हुआ है और यह स्थिति के घेरे में बंद होकर रह जाती है और भावी का संकेत नहीं देती। क्या यह एक कहानी नहीं है जिस तरह प्रेमचंद की 'कफन' एक कहानी है या क्या जैनेंद्र की 'पत्नी', यशपाल

१. हिंदी कहानी की रचनाप्रक्रिया, पृ० २०२।

२. वही, पृ० २५१।

की 'होली नहीं खेलता', अरक की 'पलन', भीष्म साहनी की 'यार्दे', रेणु की 'तीसरी कसम', मोहन राकेश की 'अपरिचित', कमलेश्वर की 'जो लिखा नहीं जाता', भारती की 'गुल की बगो', निर्मल वर्मा की 'परिदे', रामकुमार की 'सेलर', राजेंद्र यादव की 'खेल', शिवप्रसाद सिंह की 'नन्हों', मन्नू भंडारी की 'बही सब है', कृष्ण बलदेव वेद की 'मेरा दुरमन', रमेश बख्शी की 'ये बच्चे, ये माँएँ', जानरंजन की 'फेंस के इधर और उधर', उषा प्रियंवदा की 'मछलियाँ', अमरकांत की 'दोपहर का भोजन', श्रीकांत वर्मा की 'परिणय', शेखर जोशी की 'कोसी का घटवार' या हरिप्रकाश की 'बापसी' आदि कहानियाँ नहीं हैं, संश्लिष्ट रचनाएँ नहीं हैं? इनके अतिरिक्त और भी कहानियाँ हैं जिनकी गिनती करना कठिन है। इसलिये किसी बोधविशेष के आधार पर या 'आधुनिकवाद' के धरातल पर किसी कहानी को परखना भ्रमे प्रसंगत जान पड़ता है। आज का कहानीकार आधुनिकता की चुनौती को अपने परिवेश में स्वीकार रहा है और निजी रचनाप्रक्रिया के धरातल पर कहानी को रचना कर रहा है। इसकी दो मुख्य परस्परविरोधी दिशाओं का संकेत पहले दिया जा चुका है और इन दिशाओं में कभीकभार अंतर के लोप होने की बात भी की जा चुकी है। आज की कहानी की उपलब्धि तथा सीमा का विस्तृत मूल्यांकन जितना अपेक्षित है उतना ही उपेक्षित है। इस निबंध में भी इसकी उपलब्धियों तथा सीमाओं का मूल्यांकन कुछेक कहानीकारों की रचनाओं के आधार पर ही संभव हो सका है। इसका आशय यह कभी नहीं है कि अन्य कहानीकारों या इनकी रचनाओं का साहित्यिक महत्व कम है। इस तरह के मूल्यांकन में मेरा उद्देश्य केवल कहानी की राह से गुजरने का रहा है, किसी मंजिल पर पहुँचने या किसी अंतिम सत्य को निरूपित करने का नहीं है। आधुनिकता एक स्थिति न होकर एक गति है। इस मूल्यांकन में भूल मानवीय सीमा का परिणाम तो हो सकती है, कहानियों के अध्यन में व्यक्तिनिष्ठ होने का परिचय भी दे सकती है, परंतु किसी मतवाद के प्रधीन होकर नहीं की गई है। इसलिये इस भूल को कभी भी सुधारा जा सकता है।

१७. आज की कहानी की मूल्यांकन की समस्या साहित्य की अन्य विधाओं से संबद्ध है जिसके लिये एक विशिष्ट आधार तथा मानदंड की खोज जारी है। क्या साहित्य का मूल्यांकन उसकी वस्तु के आधार पर किया जाए या उसके शिल्प के धरातल पर या वस्तुशिल्प की संश्लिष्टता के आधार पर? यदि आज तीसरा आधार अधिक संगत जान पड़ता है तो रचनाविशेष के मूल में जो रचनाप्रक्रिया है उसका विश्लेषण अपेक्षित है। क्या उस संचेतना अथवा संबेदना को पकड़ना आवश्यक नहीं है जो रचनाप्रक्रिया में व्याप्त है? हिंदी कहानी की विकासयात्रा से अवगत होने से यह जान पड़ता है कि इसकी रचना के मूल में जो दो परस्परविरोधी जीवनदृष्टियाँ रही हैं इनके अस्तित्व का नितांत लोप नहीं हुआ है और इनके सहअस्तित्व की स्थिति आज भी उपलब्ध है। इस अंतर को कभी सामाजिकता तथा वैयक्तिकता की

शब्दावली में, कभी समष्टिसत्य तथा व्यष्टिसत्य के भाव्यम से, कभी समष्टिमूलक संवेतना तथा व्यष्टिमूलक संवेदना के द्वारा तो कभी रचनाप्रक्रिया के सामाजिक तथा वैयक्तिक स्तर के रूप में व्यक्त किया गया है। इसके अंतर का विश्लेषण भी किया गया है और इन दो दिशाओं के कहानीकारों की सूची देने का भी प्रयास किया गया है।^१ इस संबंध में कहा गया है—‘भाज की हिंदी कहानी में समष्टिचिंतन एवं व्यष्टिचिंतन का रूप इतना स्पष्ट एवं स्थूल नहीं जितना इसके पहले की कहानी में उपलब्ध होता है। इन दो बड़े पेड़ों की चार शाखाएँ, इतनी उपशाखाओं अथवा टहनियों में विकास पाकर एक दूसरे में इतनी उलझ चुकी है कि कभी कभी किसी उपशाखा या टहनी को उसकी शाखा से संबद्ध करना कठिन हो जाता है’।^२ भाज की कहानी की अनेकस्वरता, अनेकरूपता, अनेकरंगता अथवा विविधता के बावजूद उपा प्रियंवदा, मन्नू भंडारी, कृष्णा सोबती, निर्मल बर्मा, रमेश बक्षी, कृष्ण बलदेव वेद, रामकुमार, श्रीकांत बर्मा आदि की कहानी में व्यष्टिचिंतन का स्वर ही अधिक उभरा है जो प्रसाद, जैनेंद्र, अश्वेय की दिला का सूचक है। इसी तरह अमरकांत, भीष्म साहनी, अमृत राय, मोहन राकेश, कमलेश्वर, भारती, राजेंद्र यादव, शिवप्रसाद सिंह की अधिकांश कहानियों में समष्टिचिंतन का स्वर ध्वनित हुआ है जो प्रेमचंद, यशपाल की दिशा को सूचित करता है। और अधिकांश इसलिये कि इनकी कुछ कहानियों में पहले स्वर को भी सुना जा सकता है—जैसे राकेश की ‘मिस पाल’, कमलेश्वर की ‘जो निक्का नहीं जाता’, यादव की ‘खेल’ आदि। अपवाद रूप में यशपाल की कहानी ‘होली नहीं खेलता’ में व्यष्टिचिंतन का स्वर है और निर्मल बर्मा ने ‘लंदन की एक रात’ तथा ‘डेढ़ इंच ऊपर’ में अपनी दिशा को बदल भी लिया है जिसका आभास ‘परिदे’ में ही मिल जाता है। भाज की कहानी में संकेतशैली के उपयोग से भी दिशाविशेष का संकेत मिल जाता है। अमरकांत जोंक से (जिंदगी और जोंक), मोहन राकेश जलते कोयलों की भंगीठी से (बस स्टैंड की एक रात), कमलेश्वर बंद घड़ी से (एक रुकी हुई जिंदगी), श्रीकांत बर्मा भाड़ी से (भाड़ी), राजेंद्र यादव ताजमहल से (छोटे छोटे ताजमहल), ज्ञानरंजन फेंस से (फेंस के इधर और उधर), रमेश बक्षी बिल्ली के बच्चे से (कुछ बच्चे : कुछ माँ) व्यष्टिचिंतन या समष्टिचिंतन से प्रेरित रचनाप्रक्रिया का संकेत दे डालते हैं। इस तरह के संकेत जब पूरी कहानी में व्याप्त होते हैं, इसकी रचनाप्रक्रिया के अभिन्न अंग होते हैं तो ये प्रभाव की अन्विष्टि की सांकेतिक बनाने के काम आते हैं। कफन भी इसी तरह का एक संकेत है, जो आदि से अंत तक कहानी में समायोजित हुआ है। भाज की कहानी में इस शैली का अधिक उपयोग होने लगा है; परंतु कभी कभी

१. इन्द्रनाथ मदान : आलोचना और साहित्य, पृ० १४३-१४६, १६७-१७१।

२. वही, पृ० १४५।

संकेत आरोपित होने का भी आभास देते हैं। इनका शक्ति उपयोग राजेंद्र माधव तथा अन्य कहानीकारों की कुछ रचनाओं में झलकता है—जहाँ लक्ष्मी कंद है (माधव), सेप्टी पिन (राकेश), एक कुतुब भीमार छोटा बा (वेद), एक झरलील कहानी (कमलेश्वर), जलती झाड़ी (निर्मल वर्मा), ठंड (श्रीकांत वर्मा)। इन कहानियों को इनकी कहानीकला के अपवाद रूप में लेना इसलिये उचित है कि प्रायः इनकी कहानीकला में संकेतात्मक शैली सजीव एवं सशक्त होने का परिचय देती है। इस शैली का प्रयोग इसलिये अधिक होने लगा है कि जीवन की जटिल अनुभूति को उठारने में संकेत अधिक सहायक होते हैं और रचना की संश्लिष्टता को सुरक्षित रखने के लिये या कलात्मक रचाव के लिये संकेतों का प्रयोग अनावश्यक विस्तार से बचा देता है। इस तरह कम कहने से अधिक कहने की संभावना होती है, जबकि प्रेमचंदपरंपरा तथा प्रसादपरंपरा की कहानी में अधिक कहने से अधिक कहने की कोशिश होती रही है। इंगित से काम लेना सजगता के विकास का ही परिणाम है। यह केवल भाषा की कहानीकला का प्रभाव भी हो सकता है, इसमें युगबोध की अपेक्षा भी लक्षित होती है। इस संबंध में कोई अंतिम मत देना कठिन होगा। संकेत-शैली आज की कहानी के स्वरूप को स्पष्ट अक्षर्य करती है।

१८. इंगित या संकेत आंतरिक संबंधों को उभारने तथा रचना के रचाव में कलात्मक संघम लाने के लिये आज की कहानी का अभिन्न अंग बन गया है। कहानी में बिंब तथा प्रतीक रम जाते हैं, रचना की संश्लिष्टता का अवयव बन जाते हैं। कहानी की इस संपूर्णता तथा समग्रता के संदर्भ में मूल्यों के बारे में अनावश्यक विवाद भी मिट जाते हैं। रचनाप्रक्रिया में अनुभव, अनुभूति तथा मूल्य, तीनों स्थितियाँ आपस में घुलमिल जाती हैं और संश्लिष्ट रूप में संप्रेषण की भाकुलता तीव्र होने लगती है। इस प्रक्रिया को संगीत की भाषा में व्यक्त करने के भी प्रयास होने लगे हैं। रेणु ने अपनी कहानी को ठुमरी या संगीतधर्मा कहा है (ठुमरी), निर्मल वर्मा ने अपनी रचनाप्रक्रिया के बारे में पियानो संगीत की बात की है^१। डा० नामवर ने इस पियानो संगीत में निर्मल की कहानी की उपलब्धि को धाँका है^२। इस संबंध में यह कहना शायद असंगत न होगा कि पियानो या हारमोनियम में ससक्त के स्वरों का विभाजन समान होता है। इसमें गठन तो होता है, लेकिन लोच नहीं होती जो सितार, सरोज, बायलन, गिटार या विभिन्नवीणा आदि तार के बाद्ययंत्रों में होती है। केवल बीथोवन ने ही पियानों के ससक्त में लोच की भी सृष्टि कर ली थी; लेकिन बीथोवन या बेसल की प्रतिभा का साक्षात्कार बिरल ही होता है। निर्मल की कहानी में पियानो नहीं बायलन के स्वरों को सुना जा सकता है। यह उसी तरह जिस तरह उषा प्रियंवदा

१. कृति : करवरी-मार्च १९५९

२. हिंदी कहानी : पृ० ७१

की कहानी में सितार की झंकार को या श्रोत्र की कहानी में गिटार की ध्वनि को। यदि कहानी को रचना के लिये संगीत को आधार बनाया जा रहा है तो इसकी आलोचना को इस आधार से किस तरह वंचित किया जा सकता है। भाव की कहानी को संगीत के रूप में बाँधने का प्रयास भी हो चुका है जिसमें अब संशोधन की आवश्यकता अनुभव होने लगी है। इसका संशोधित संस्करण इस रूप में हो सकता है—‘भाव की कहानी का स्वरूप उस वाद्यवृंद या धारकेस्ट्रा के समान है जिसमें सन तथा विघ्न सब तरह के स्वर समाहित हैं; परंतु इसमें दो परस्पर विरोधी मुख्य स्वर हैं, एक तार के वाद्ययंत्रों का जो सूक्ष्म है तथा व्यक्तित्व का प्रतीक है और दूसरा चमड़े के वाद्ययंत्रों का जो शक्ति है तथा समष्टिचिंतन का प्रतीक है। इस वाद्यवृंद में सारंगी, सितार, बिचित्रबोछा, गिटार, बायलिन, एकतारा आदि तार के वाद्ययंत्र हैं और मृदंग, ढोल, तबला, डफली आदि चमड़े के वाद्ययंत्र हैं। मोहन राकेश जैसे कहानीकार सारंगी तथा मृदंग दोनों बजा लेते हैं, रमेश बघी की कोटि के कहानीकार केवल सारंगी बजाना जानते हैं और भूल से कभी कभी मृदंग पर भी हाथ मार देते हैं; राजेंद्र वादव प्रायः बजाते सारंगी हैं और बात मृदंग पीटने की अधिक करते हैं; निर्मल प्रायः बायलिन बजाते रहे; लेकिन अब डफली पर भी हाथ मारने लगे हैं; अमरकांत की श्रेष्ठी के कहानीकार केवल मृदंग को ध्वनित करते हैं; उषा प्रियंवदा, मधू भंडारी, कृष्णा सोबती आदि सितार बजाने में ही सिद्धहस्त हैं; यशपाल प्रायः तबला पर संगत देते हैं, पर कभी कभी सितार भी हाथ में ले लेते हैं; जैनेंद्र तानपुरा पर ही आलाप करते हैं; शिवप्रसाद जैसे ग्रामकथाकार बात मृदंग बजाने की करते हैं परंतु बजाते आतीय एकतारा हैं। इन्हें गिटार, बायलिन आदि विदेशी वाद्ययंत्रों से शिष्ट है। शैलेश मटियानी जैसे कहानीकार केवल ढोल पीटते हैं; श्रीकांत वर्मा बिचित्र-बोछा बजाना सीख रहे हैं। अपनी अपनी डफली बजाने में प्रायः सभी कहानीकार कुशल हैं। इन वाद्ययंत्रों की निजता तथा विशिष्टता भी है। इस वाद्यवृंद के निदेशक एक नहीं दो हैं—प्रसाद तथा प्रेमचंद। इसलिये इन वाद्ययंत्रों के स्वरों में सहप्रस्तित्व की स्थिति है जो भारतीय परिवेश तथा विश्वबोध के अनुरूप है। इस वाद्यवृंद में हिंदी कहानी के संपूर्ण संगीत को आका जा सकता है। अंतिम ध्वनि किस श्रेष्ठी के वाद्ययंत्रों से निकलेगी या इसके भावी विकास की दिशा क्या होगी—यह कहना कठिन है।’



चतुर्थ खंड

नाटक

लेखक

कुँवरजी अग्रवाल

डा० गोपीनाथ तिवारी

डा० रामचरण महेन्द्र

डा० सिद्धनाथ कुमार



प्रथम अध्याय

पारसीयुगोत्तर हिंदी रंगमंच

हिंदी रंगमंच के विकासक्रम में यों तो सन् १९३८ ई० कोई विभाजक रेखा नहीं खींचती किंतु इसी के आसपास रंगजगत में कुछ ऐसी विशिष्ट घटनाएँ हुई जिनका संबंध हिंदी के भावी रंगमंच और नाट्यसाहित्य के साथ घनिष्ठता से जुड़ा हुआ था अतः इनपर एक दृष्टि डाल लेना उपयोगी होगा।

पहली घटना पारसी हिंदी रंगमंच के संदर्भ में है। लगभग आधी शती से अधिक के ऐश्वर्यशाली जीवन के बाद इस व्यावसायिक रंगमंच के विघटन की जिस प्रक्रिया का आरंभ सन् १९३० ई० के लगभग हुआ था वह अब पूरी होने को आ रही थी।^१ कलकत्ता से बंबई तक के विशाल भूमिसंड में फैली हुई एक ऐसी रंग-परंपरा का जिसपर दर्शकों की भोड़ टूटी पड़ती थी, पूर्णरूप से तिरोहित हो जाना तो आश्चर्यजनक है ही, इससे कहीं अधिक आश्चर्य की बात यह है कि इस जीवित रंगमंच के लिये निमित्त विपुल नाट्यरचनाओं की कोई अस्मिता हिंदी साहित्य की सीमा में स्वीकार नहीं की गई। इस नाट्यसाहित्य की तथाकथित स्तरहीनता और हलकेपन से हिंदी साहित्य के आलोचक और इतिहासकार इतने आतंकित थे रहे कि वे इससे अंतरंग परिचय प्राप्तकर इसमें निहित दर्शकों को आकर्षित करने-वाले आधारभूत तत्वों और नाट्यरचना में प्रयुक्त रंगमंचीय अनुभवों का भी विश्लेषण करने का साहस न कर सके जिससे स्तरीय नाट्यरचना स्वाभाविक पोषण प्राप्त करती और रंगमंच से बिल्कुल कटने से बच जाती। इस नाट्यपरंपरा की दुर्बलताओं का भी ठोस विश्लेषण भावी नाटककारों का कुछ दूर तक दिशादर्शक हो सकता था। पारसी रंगमंच की इस दुर्भाग्यपूर्ण नियति का कारण कुछ दूर तक बाहरी परिस्थितियों में तो निहित है किंतु सबसे बड़ा कारण उसका अपना ही अंतर्विरोध है।

इस अंतर्विरोध का आरंभ भाषा के प्रश्न को लेकर हुआ। इस व्यावसायिक रंगपरंपरा का आरंभ उन्नीसवीं शती के सातवें दशक में बहुभाषी नगर बंबई में पारसी व्यवसायियों द्वारा संपूर्ण उत्तर भारतीय बाजार पाने की दृष्टि से किया गया था।

१. १९३१ ई० से माधव चियेटर्स ने बोलती फिल्में बनानी आरंभ की, १९३२ में म्यू अल्फ्रेड और १९३५ में कोरफियन बंध हो गई।

कुछ तो हिंदी न जानने की अपनी असमर्थता के कारण और कुछ इस भ्रमक धारणा के कारण भी कि वास्तविक जनभाषा उर्दू ही है, इन रंगव्यवसायियों ने उर्दू में नाटक खेलना प्रारंभ किया। किंतु कुछ ही दिनों के अनुभव ने उन्हें बता दिया कि उर्दू न केवल भारत की बहुसंख्यक सामान्य जनता की समझौता भाषा पड़ती है बल्कि इससे उन पौराणिक कथाओं का सांस्कृतिक परिवेश भी नष्ट हो जाता है जो उनके नाटकों की प्रमुख आधारभूमि थीं। फलस्वरूप वे कुछ कुछ हिंदी की ओर झुके और नारायणप्रसाद बेताब तथा राधेश्याम कथावाचक ने मालिकों के इस दख के कारण अपने नाटकों में हिंदी का कुछ समावेश किया तथा जौहर भाबि ने इसे आगे बढ़ाया। तब भी वे उर्दू के मोहपाश से बिल्कुल मुक्त न हो सके। एघर हिंदी जगत में आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी के नेतृत्व में मर्यादावादी और शुद्धतावादी जो अभिमान चल रहा था वह इस भाषा और नैतिक शैथिल्य से युक्त इन नाटकों की विषयवस्तु को किसी प्रकार स्वीकार करने के लिये तैयार नहीं था। अतः हिंदी के साहित्यकारों ने या तो पारसी नाटकों की उपेक्षा की या उसकी कटु प्रालोचना। उसे हिंदी का रंगमंच कभी माना ही नहीं गया। अब आज उदार हिंदी के शातावरण में रंगमंचीय अनुभव की अपनी इस विरासत पर दृष्टि डालकर हम उसमें से कुछ उपयोगी संदर्भसूत्र खोजने का प्रयत्न कर रहे हैं।

भाषा के प्रश्न को अलगकर कर सोचें तब भी पारसी रंगमंच बड़ा अनुर्वर प्रमाणित होता है। क्योंकि बोलती फिल्मों का साक्षात्कार विश्व के सभी रंगमंचों को करना पड़ा किन्तु उन्होंने पारसी रंगमंच के समान उनके सामने बिल्कुल घुटने नहीं टेक दिए। दूसरे रंगमंच अपनी सामुदायिक संस्कृतियों से अभिचार्यतः जुड़े हुए थे। वे जनजीवन की गहराइयों से अपना पोषण पाते थे इसलिये फिल्मी भाँवी को फेल गए। इसके विपरीत पारसी रंगमंच का आकर्षण सतही था। उसकी रंग-शालाओं में उमड़नेवाली भीड़ किसी आंतरिक सांस्कृतिक आवश्यकता से प्रेरित नहीं थी बल्कि नए तमाशों के फैशन और किन्हीं मूलप्रवृत्तियों की प्रच्छन्न संतुष्टि की कामना से चालित थी। इसी लिये जब ये चीजें उन्हें बोलती फिल्मों से और अधिक मात्रा में मिलने लगीं तब पारसी रंगमंच का आकर्षण उनके लिये फीका पड़ गया और उसके पतन पर उन्हें कोई दुःख न हुआ। वेभव से परिपूरित प्रायः साठ वर्षों के लंबे जीवन में भी पारसी रंगमंच क्यों छिछला हो बना रहा, क्यों सर्जनशील प्रतिभाएँ इससे दूर दूर रही? इन प्रश्नों ने हिंदी के अनेक रंगप्रालोचकों और इतिहासकारों को भटकाया है। किंतु आज जब हिंदी फिल्मों में यह इतिहास प्रायः चालीस वर्ष दुहराया जा चुका है, हमारी अन्वेषक बुद्धि को क्या और व्यवसाय के अंतर्विरोध को पहचानने में भूल नहीं करना चाहिए। हिंदी के व्यावसायिक रंगमंच का आंदोलन चलानेवालों की अपने इस निकट इतिहास पर गंभीर विचार करने के बाद ही अपने उत्साह को कोई परिश्रम देना चाहिए।

पारसी रंगमंच की प्रतिक्रिया में एक अधिक सार्थक हिंदी रंगमंच के विकास की संभावना थी। भारतेंदु ने ऐसे रंगमंच का बीजारोपण भी कर दिया था और उसीसवीं शती के आठवें मंच दशक में यह संकुरित भी हुआ। स्वाभाविक था कि यह अव्यवसायी रंगावोलन का रूप ग्रहण करता। किंतु पारसी रंगमंच की तड़क भड़क और सस्ते मनोरंजन की लोकप्रियता ने धीरे धीरे इस प्रतिक्रियाशील रंगमंच को प्रस लिया और स्वयं भारतेंदु की नगरी की भारतेंदु नाटक मंडली तथा नागरी नाटक मंडली जैसी महत्त्वपूर्ण अव्यवसायी रंगसंस्थाएँ पारसी रंगमंच की ही सीख प्रति-पक्षि बनकर रह गईं। नाट्यलेखन और प्रस्तुतिशैली दोनों के ही स्वरूप पारसी प्रदर्शनों से नियंत्रित थे क्योंकि जन्हीं के अनुकरण में सजित होते थे। उस समय का अव्यवसायी रंगमंच अपने लिये किसी मौलिक रंगविधान की तलाश नहीं कर सका। यहाँ तक कि सन् १९३३ ई० में काशी की सभी अव्यवसायी रंगसंस्थाओं के सहयोग से तयकथित साहित्यिक रंगमंच के निर्माण के प्रयास स्वरूप 'रत्नाकर रसिक मंडल' द्वारा प्रसादजी का चंद्रगुप्त जन्हीं की देखरेख में अभिनीत किया गया तब भी प्रस्तुति-शैली पूर्णरूप से पारसी रंगमंच की ही थी। अपने मौलिक रंगशिल्प के अन्वेषण की असफलता ने इस प्रकार हिंदी के अव्यवसायी रंगमंच की संभावनापूर्ण धारा को अत्यंत दुर्बल बना दिया और वह भी किन्हीं सार्थक परिणति तक न पहुँच सकी। यही कारण था कि बीसवीं शती के चौथे दशक में इस व्यवसायी रंगमंच के बराशायी होने के साथ ही उसकी नकल अव्यवसायी रंगमंच की भी कमर टूट गई।

इस प्रकार हमारे ऐतिहासिक काल के आरंभ में हिंदी रंगमंच की स्थिति शुन्यवत् हो गई थी और यह शून्यता सन् १९४३ ई० के पहले नहीं टूट सकी, यद्यपि इसे तोड़ने के प्रयत्न हिंदी क्षेत्र में इतस्ततः हो रहे थे। सन् १९३९ ई० के आरंभ में सर्वश्री अमृतलाल नागर, निराला और सर्वदानंद वर्मा आदि लखनऊ में हिंदी के रंगमंच के निर्माण का स्वप्न देख रहे थे। इस संदर्भ में निराला ने अपने एक पत्र में लिखा है :

‘अगर आप लोग मेरी तरह पर सहयोग देंगे तो और तभी मैं काम कर सकूँगा अन्यथा नहीं। क्योंकि ड्रामा लिखने से खेलने तक का भार मेरा ही कुछ अधिकारी होगा।’^१

निराला जैसा महान् प्रतिभा का धनी रंगमंच और नाटक के क्षेत्र में अवतरित हुआ होता तो हिंदी रंगमंच का विकास किन दिशाओं में होता, आज इसकी कल्पना भी कठिन है।

इस कालावधि के हिंदी रंगक्षेत्र में ताजा हवा का एक हलका झोंका भारतीय जननाट्य संघ के रूप में प्रगतिवादी आंदोलन के साथ आया। सन् १९३६ ई० में प्रेमचंद की अध्यक्षता में हुए अखिल भारतीय प्रगतिशील लेखक संघ के अधिवेशन के

साथ ही संगीत, नृत्य, नाट्य जैसी कलाओं के जनबादी आधारों की तलाश और प्रयोग की छिटपुट कोशिशें आरंभ हो गई और १९४३ में इसने विभिन्न एक अखिल भारतीय संस्था का रूप धारण कर लिया। '१९४२ की पहली मई की रात के साढ़े नौ बजे बंबई की मजदूर बस्ती के अंतस्तल, परेल के दामोदर हाल में अखिल भारतीय जनमाध्यम संघ का पहला प्रदर्शन हुआ। इस प्रदर्शन ने नगर में तूफान मचा दिया। सरबालकर का 'दादा' और सरदार जाफरी का 'यह किसका खून है' जन साधारण की जिंदगी के दो नाटक उस दौर के प्रकाशस्तंभ थे।'^१

सन् १९३८ ई० से १९४३ ई० तक का काल हिंदी रंगजगत् में परिवर्तन की हलकी बेचैनी का काल था। यह बेचैनी एक ओर जहाँ पारसी रंगविधान के विशुद्ध अधिक सुरुचिपूर्ण और आधुनिक रंगशैली की तलाश व्यक्त करती थी वहीं दूसरी ओर प्रगतिवादी विचारधारा के साथ सामाजिक सोद्देश्यता से परिपूर्ण विषय-वस्तु भी खोज रही थी। आधुनिक भारतीय रंगांदोलन की ही भाँति कलात्मक सौंदर्य और अभिव्यंजना से परिपूर्ण रंगविधान के अन्वेषण का कार्य भी भारत में सर्वप्रथम बंगाल से ही आरंभ हुआ। बीसवीं शती के प्रथम दशक में शांतिनिकेतन में जिन रंगमंचीय गतिविधियों का समारंभ हुआ उनमें एक साथ साहित्य, चित्र, संगीत और शिल्प की कई महान प्रतिभाएँ समान्वित रूप से रंगसर्जन में संलग्न हो सकी। अकेले ठाकुर परिवार के ही रवींद्र, अबनींद्र, गगनेंद्र और ज्योतिरींद्र जैसी प्रतिभाएँ रंगसौंदर्य की सृष्टि में जो योग दे रही थीं उससे सर्जनात्मक अन्वेषण की आधारशिला का निर्माण हो रहा था। आचार्य चितिमोहन सेन और नंदलाल बोस जैसे योग्य शांतिनिकेतन के रंगकार्य से संबद्ध थे। शांतिनिकेतन की रंगकला के विकास के संदर्भ में प्रमथनाथ बिशी ने 'रवींद्रनाथ श्री शांति निकेतन' नामक पुस्तक में लिखा है :

'यदि शांतिनिकेतन के रंगमंच का इतिहास लिखा जाय तो ज्ञात होगा कि इसका विकास बड़ा चमत्कारी रहा है। उसके प्रारंभिक दिनों में व्यवसायी पोशाक निर्माताओं द्वारा बनाए गए पोशाकों को खरीदकर काम में लाया जाता था। धीरे धीरे इसके स्थान पर स्थानीय कलाकारों द्वारा बनाए गए पोशाकों का उपयोग होने लगा। कलाकारों ने पिछवाई और पदों का भी अभिरूपण आरंभ किया। अङ्किले आभूषणों और पोशाकों के बदले उपयुक्त प्रकाशव्यवस्था पर बल दिया जाने लगा। संगीत की संगत के लिये हारमोनियम के स्थान पर वीणा, इस्त्राज और बाँसुरी का प्रयोग किया जाने लगा। संक्षेप में रंगमंच की समस्त विकासयात्रा कलात्मक मार्ग पर हो रही थी।'^२

१. पृथ्वीराज अग्निनंदन ग्रंथ, पृ० ३४६।

२. त्रैमासिक 'नाट्य', टेंगोर ग्रंथ, पृ० ६, भारतीय नाट्यसंघ, नई दिल्ली द्वारा प्रकाशित।

शांतिनिकेतन की इस कलात्मक रंगचेतना का प्रभाव धीरे धीरे भारत के कुछ अन्य सांस्कृतिक शिक्षाकेंद्रों तक प्रसरित होने लगा। काशी में एनीबेसेंट के नेतृत्व में जिन प्रबुद्ध शिक्षासंस्थाओं का उदय हुआ उनमें इस नए रंगविधान के साथ नाट्यप्रयोग यथा कदा होने लगे। इन छिटपुट प्रयोगों की तनिक अधिक स्पष्ट परिणति काशी हिंदू विश्वविद्यालय के अध्यापकप्रशिक्षण विभाग में हुई और इसने सीताराम बलुवेंदी, कल्याणपति त्रिपाठी, रघु काशिकेय, कमलिनी मेहता आदि कुछ उच्च शिक्षित रंगकर्मियों के विकास का मार्ग दिया। ये बीसवीं शती के चौथे दशक के अंत से पाँचवें दशक तक कभी कभी स्तरीय हिंदी नाट्यप्रयोग का प्रयत्न करते रहे।

किंतु नए रंगविधान के साथ सोद्देश्य नाट्यचेतना की अखिल भारतीय स्तर पर एक जलूर फैलाने का वास्तविक कार्य भारतीय जननाट्य संघ (इस्टा) द्वारा ही आरंभ हो सका। इसी समय बंगाल में भीषण अकाल पड़ा जिसकी पीड़ा का अनुभव संपूर्ण भारत ने किया। भारतीय जननाट्य संघ ने इस पांडा की और भी सर्जनात्मक सबेदना के साथ जनमन तक पहुँचाकर पीड़ितों के लिये ठोस सहायता और सहानुभूति बढ़ोरने का बीड़ा उठाया जिसमें उसे पर्याप्त सफलता मिली और मिला रंगशक्ति का प्रेरक प्रमाण। निरंजन सेन के शब्दों में 'इस दौर के आंदोलन ने तमाम प्रांत या भाषा सबंधी सोमाएँ तोड़ दी और जनता की कला और संस्कृति के द्वार उन्मुक्त कर दिए गए। लोककला और संस्कृति का आदानप्रदान, रंगमंच के नूतन प्रयोग तथा कथानकों का आदानप्रदान इस युग की महान् सफलताएँ थीं।' भारतीय जननाट्य संघ का अकालविरोधी अभियान कितना प्रभावपूर्ण और अभूतपूर्व था इसका एक सुंदर शब्दचित्र बलवंत भार्गी ने अपनी 'रंगमंच' नामक पुस्तक में दिया है :

'थर्डक्लास के ठगे हुए डब्बे में से दस बारह लोग निकले। पुरुष सूखे हुए थे; स्त्रियाँ काली, दुबली, पतली, नंगे पाँव। पंजाबी लड़कियों ने नाक चढ़ाई : 'ये कलाकार हैं ?' उनके नेता ने हमें अपना मंडली से परिचित कराया।'

'उस रात उन्होंने बाई० एम० सी० ए० के भरे हुए हाल में नाटक प्रस्तुत किया। बत्तियाँ बुझीं। दर्शकों में से ही एक व्यक्ति अचानक उठा। उसने डोल पर तीन बार धीरे धीरे चोट की और मंच की ओर चल दिया। तान पुरुष और दो स्त्रियाँ किसी ओर स्थान से उठे और दर्शकों की ओर से ही उसकी पीछे चल पड़े। वे कंगाल भिक्षुमंगों की तरह जोर जोर से पुकार रहे थे : 'हम भूखे हैं ? हम भूखे हैं !'

'दर्शकों में लुखरपुखर हुई। यह लोग कौन हैं ? ये क्या कह रहे हैं ? ये खेल में बिचन क्यों डाल रहे हैं ? ये क्या चाहते हैं ?'

'इन छहों कलाकारों की काँपती आवाजों ने एक गीत का रूप धारण कर लिया। वे गाते हुए मंच पर आकर खड़े हो गए। उनकी आँखों में काली ज्वाला

थी। उनके गीत और सूखे हुए चेहरों से बंगाल के भीषण भूकाल की यातना और निर्धनता टपक रही थी। चेहरों के हावभाव, अभिनय और बाखी में कोई कृत्रिम नाटकीयता नहीं थी। ऐसी दृष्टियाँ और चेहरे हमने लाहौर की कंगाल बस्तियों में देखे थे। यह एक प्रकार से सारे भारत का चेहरा था, जिसमें भूख थी और विदेशी राज्य के जुए के नीचे तड़पती हुई देश की आत्मा थी। दर्शकों में से स्त्रियों की सिसकियाँ सुनाई दे रही थीं। कई पुरुषों की आँखें भीम गई। कालेज की लड़कियाँ जिन्होंने स्टेज पर उल्टे देखकर नाक भौं सिकोड़ी थी, तब अपने आँसू पोंछ रही थीं। दर्शक भावनाओं के प्रवाह में इतना बह गए थे कि दृश्य समाप्त होने पर तालियाँ भी न बजा सके। इन संक्षिप्त नाटकीय दृश्यों में संगीत, नृत्य और शैलीबद्ध अभिनय था। न कोई मंचसज्जा थी, न ही कोई सामग्री। केवल पृष्ठभूमि में एक काला पर्दा टंगा हुआ था। कलाकार दर्शकों में से ही उठकर मंच पर आते और दृश्य समाप्त होने के बाद दर्शकों में ही जा बैठते। ये व्यावसायिक कलाकार नहीं थे। ये कुछ ऐसे नवयुवक थे, जिन्हें देश में होते हुए विदेशी राज्य के अत्याचारों ने उद्विग्न कर दिया था; महा भूकाल की भूख ने भिन्नोड दिया था। उनमें उत्साह था और वे कुछ कहना चाहते थे। उन्होंने मंच की प्रचलित रीतियों को तोड़कर अपना ही एक स्वाभाविक और सरल नाट्यरूप ढूँढ लिया था। यह इंडियन पीपुल्स थियेटर की नहर का आरंभ था।'

भारतीय जननाट्य संघ का कार्य और प्रभाव क्षेत्र सन् १९५० तक निरंतर विकसित होता गया किंतु उसके बाद भारत के बदले हुए राजनीतिक परिप्रदेश के अनुकूल अपने को ढाल सकने की असमर्थता के कारण यह संघटन शिथिल होने लगा और अब यह कुछेक नगरकेंद्रों में अisolated नाटक मंडलियों की ही भांति क्रियाशील रह गया है।

अपने छोटे से जीवनकाल में इस संघटन ने महत्वपूर्ण उपलब्धियाँ की। इसने न केवल लोककला के अनेक रूपों को नवजीवन प्रदानकर युगीन अर्थसंदर्भ दिया बल्कि प्रस्तुतिशैलियों और मंचउपकरणों का भी सरलीकरण किया जिससे रंगमंच लोकजीवन के साथ अधिकाधिक जुड़ सका। इसने भारतीय रंगजगत् को कई रंग-प्रतिभाएँ भेंट की जिनमें से कुछ महत्वपूर्ण नाम ये हैं : बलराज साहनी, चेतन धानद, स्वाजा अहमद अन्शाव, बलवंत गार्गी, शंभु मित्रा, तुषि मित्रा, उत्पलदत्त, हबीब तनवीर तथा नैमिचंद्र जैन आदि।

भारतीय जननाट्य संघ के क्रियाकलापों से प्रेरित होकर और भी अनेक नाट्य संस्थाएँ देश के विभिन्न भागों में बनने लगीं। इस शती के पाँचवें दशक में बंबई केंद्र की रंगमंचीय हलचलों का एक सजीव चित्र प्रसिद्ध अभिनेता बलराज साहनी के शब्दों में इस प्रकार उभरता है :

“सन् पैंतालिस, छियालिस और सैंतालिस के वे दिन सचमुच नाटकीय पागलपन के दिन थे। बंबई में बोली जानेवाली हर भाषा के प्रमुख लेखक नाटक पर

कलम धाजमाई कर रहे थे। खेलनेवालों का उत्साह भी अपूर्व था। चौपाटी और कामगार मैदान के राजनीतिक जुलूसों में भी ये लोग खुली हवा को पर्दा और सीनरी बनाकर नाटक खेल आते थे। लेखकों और ऐक्टरों के जुलूस भी निकले और उनमें हजारों नहीं लाखों आदमी शरीक हुए। कांग्रेस, कम्युनिस्ट, सोशलिस्ट—हर खयाल के लोग नाटक द्वारा अपनी महत्वाकांक्षाओं को व्यक्त करते थे, कहें होती थीं, भगड़े भी होते थे और बातावरण और भी स्फूर्तिदायक हो जाता था।^१

ऐसे ही बातावरण में पुरानी व्यावसायिक रंगपरंपरा की कड़ी एक बार पुनः जुड़ी; किंतु बिल्कुल नए रंगडंग के साथ। यह पृथ्वी थिएटर्स का समारंभ था। पृथ्वी थिएटर्स पृथ्वीराज कपूर की अदम्य रंगकामना और उनके प्रभावशाली व्यक्तित्व का ही विस्तार था जो प्रायः सोलह वर्षों तक लगातार देश के विभिन्न भागों में हिंदी के माध्यम से नाटक का प्रदर्शन करता रहा। हिंदी जगत् में पृथ्वीराज के इस रंग साहस की बड़ी चर्चा रही है।

पृथ्वीराज सन् १९२६ ई० में अभिनेता बनने की कामना लेकर पेशावर से बंबई आए थे। जैसा सामान्यतया होता है, उनकी भी इस रुचि का प्रेरणास्रोत बचपन के देले और खेले गए नाटकों में निहित था। पृथ्वीराज शिवा के माध्यम से अपने युग की नवीन चेतना से जुड़े थे इसलिये तत्कालीन रुढ़ियों से भरे रंगमंच का सौंदर्य-बोध उन्हें अपने रंग में बिल्कुल न रंग सका था। नबोदित फिल्मों के साथ उनकी रुचि यथार्थभासी प्रस्तुतिशीली से अधिक जुड़ी। आरंभ में पृथ्वीराज ने फिल्मों में अभिनय करना शुरू किया और इस माध्यम में उन्हें सफलता भी मिली किंतु कुछ ही समय बाद वे नाटक के साथ घनिष्ठता से जुड़ गए। बंबई में एंडर्सन नामक अंग्रेज अभिनेता ने एक नाटक कंपनी खोली जो अंग्रेजी नाटकों का अभिनय किया करती थी। यहाँ शेक्सपीयर, शेरिडन, टैगोर आदि के नाटक खेले जाते थे। कुछ अन्य अभिनेताओं के साथ ही पृथ्वीराज भी एंडर्सन के व्यक्तित्व और उच्च रंगसंभावना के आकर्षण से इस नाट्यदल में सम्मिलित हो गए। इस अनुभवी अंग्रेज अभिनेता ने बड़े व्यवस्थित ढंग से अपने नाट्यदल का संचालन किया किंतु सामान्यजन की समझसीमा के बाहर पढ़ने के कारण एक ही वर्ष बाद यह दल बंद हो गया। एंडर्सन कंपनी के साथ पृथ्वीराज ने देश भर का दौरा किया और उसके प्रबंध का भी बहुत सा बोझ अपने कंधों पर उठाया था। इस एक वर्ष के गहन रंगप्रशिक्षण और अनुभव ने पृथ्वीराज को उन सभी क्षमताओं से विभूषित कर दिया जो भ्रमणशील नाट्यदल की सफलता के लिये आवश्यक थे। एंडर्सन कंपनी टूटने के बाद उन्होंने पुनः फिल्मों में काम करना आरंभ कर दिया।

किंतु फिल्म की तुलना में रंगमंच पर अभिनय करते समय दर्शकों की सतत सजीव और प्रत्यक्ष प्रतिक्रिया से अभिनेता को सर्जनात्मक सार्थकता का जो गहरा अनुभव संतोष प्राप्त होता है वह पृथ्वीराज को रंगमंच की ओर निरंतर खींचता रहा और वे सन् १९४४ ई० में पृथ्वी थिएटर्स की स्थापना के साथ रंगजगत् में फिर से लौट आए। प्रायः सोलह वर्षों तक इस थियेटर ने भारत भर का भ्रमण किया और हजारों बार रंगसृष्टि से प्रेक्षकों का मनोरंजन किया। पृथ्वीराज के नाम से बनता-रंगशाला में उमड़ती चली आती थी। उनके इस आकर्षण के पीछे फिल्ममध्यम द्वारा प्रसारित उनकी लोकप्रियता भी कम नहीं थी। इस अवधि के बीच उन्होंने शकुंतला, दीवार, पठान, गद्दार, आहुति, कलाकार, पैसा, और किसान, ये आठ नाटक प्रस्तुत किए जिनमें पठान सर्वोत्कृष्ट कृति मानी जाती है। इनके प्रदर्शनों में इतनी भीड़ होती थी कि टिकट भी मांशकल से मिल पाते थे। फिर भी यह एक मिथक सा बन गया है कि पृथ्वीराज ने निरंतर आर्थिक हाथि उठाते हुए भी इतनी लंबी अवधि तक हिंदी रंगमंच को जिलाए रखा किंतु अंत में विवश होकर उसे बंद कर देना पड़ा। पहली मई सन् १९६० ई० को यह थिएटर औपचारिक रूप से समाप्त कर दिया गया। उनके आर्थिक घाटे का यह मिथक कुछ इतने असामान्य जोरशोर से प्रचारित हुआ कि फिर आज तक कोई व्यक्ति बड़े पैमाने पर व्यावसायिक आधार लेकर हिंदी में रंगमंच चलाने को तैयार नहीं हुआ। अच्छा होता इस मिथक के तथ्य ठोस प्रमाणों के आधार पर जनता के सामने रखे जाते।

पृथ्वी थिएटर्स का आर्थिक पहलू चाहे जैसा रहा हो, उसकी आंतरिक विसंगतियाँ भी ऐसी थीं जिनसे वह न तो जनता के सामुदायिक जीवन का अनिवार्य अंग बन सकता था और नहीं उसकी बड़ें भारतीय संस्कृति और जनजीवन में गहरी जा सकती थी। पृथ्वी थिएटर्स का सोदर्यबोध मूलतः यथार्थवादी था। उसमें कल्पनाशीलता और काव्यात्मकता की कोई गुंजाइश नहीं थी। फलतः वह एक स्तर पर अपनी समकालीन फिल्मों की नकल जैसा ही लगता था और कोई कारण नहीं था कि जनता फिल्मों की तुलना में उसमें किन्हीं ऊँचे मूल्यों की संभावना देखकर उसे अपना आंतरिक स्नेह देती। प्रस्तुति की दृष्टि से वह एकल प्रदर्शन जैसा था जिसके केंद्र में पृथ्वीराज थे—केवल पृथ्वीराज। उन्हें ही पूरा अवसर देने का लक्ष्य सामने रखकर ये नाटक लिखे गए और प्रदर्शनों में भी केवल वे ही छाए रहते। ऐसा नाटक जीवन की विविधता को समग्रता के साथ कैसे सफल अभिव्यक्ति दे सकता था? जहाँ तक विषयवस्तु की समकालीनता का प्रश्न है, शकुंतला को छोड़ कर अपने शेष नाटकों में उन्होंने उस समय के बायुमंडल में तैरती हुई कुछ उत्तेजक समस्याओं को लिया किंतु उनका निरूपण सतही और आवुक्ता से भरा हुआ था। उसमें कोई ठोस और बौद्धिक अंतर्दृष्टि न थी, अतः वे केवल सामयिक रुचि के होकर रह गए। पृथ्वी थिएटर्स की वास्तविक असफलता जनजीवन के वास्तविक मुद्दों को न पहचानना ही है और

यही कारण था कि अपने सारे ग्लैमर के बावजूद वह हिंदी रंगजगत् में कोई परंपरा स्थापित न कर सका। इस दृष्टि से इसका पूर्व प्रतिरूप पारसी हिंदो रंगमंच कहीं अधिक सफल था जिसने कम से कम सैकड़ों अव्यवसायी रंगसंस्थाओं के रूप में हिंदी रंगमंच का व्यापक प्रसार तो किया।

स्वतंत्रता प्राप्ति (१९४७) तक भारतीय जननाट्य संघ तथा पृथ्वी थिएटर्स की रंगमंचीय गतिविधियों के अतिरिक्त कलकत्ता, बंबई, और दिल्ली जैसे महानगरों तथा बाराखसी, इलाहाबाद, लखनऊ, कानपुर, पटना जैसे हिंदी केंद्रों और अनेक छोटे मोटे नगरों, कस्बों में हिंदी की अनेक छोटी बड़ी अव्यवसायी रंगमंडलियाँ क्रियाशील थीं। इनमें स्तर और क्रियाशीलता संबंधी विविधता भी थी किंतु अधिकांश की प्रस्तुतिशैलियाँ पारसी रंगमंच का ही अनुकरण करती थीं और नाटक भी हलके स्तर के भौतिक या चालू अनुवाद होते थे। विभिन्न विद्यालयों या किन्हीं साहित्यिक संस्थाओं द्वारा कभी कभी तथाकथित उच्च साहित्यिक नाटक भी खेले जाते रहे। इस प्रकार की रंगगतिविधियों ने और अंग्रेजी नाटकों के अध्ययन अध्यापन ने हिंदी को कुछ ऐसे नाटककार भी दिए जिन्होंने यथार्थभासी और उपन्यास कहानी के ढंग के ऐसे नाटक लिखे जिन्हें इस प्रकार के अधिकृत रंगमंच पर अपेक्षाकृत सरलता से उतारा जा सकता था।

स्वतंत्रता के बाद हिंदी रंगावलोकन में नवजागरण का एक बड़ा दौर आना स्वाभाविक था, किंतु इसकी गति बड़ी धीमी और प्रभाव बड़ा शिथिल था। पहले तो एक बार पुनः हलके प्रचारवादी और अतिरिक्त आशा से पूछ नाटकों और उनके मंचन की शब्द आई। केंद्रीय और राज्य स्तरों पर सरकारी आर्थिक सहायता तथा सरकारों के सूचना विभागों के नाट्यदलों द्वारा इस प्रकार के प्रयोगों को बल भी मिला। किंतु छठवें दशक में पहुँचकर हिंदी और संपूर्ण भारतीय रंगजगत् में गंभीरता आने लग गई। इस प्रकार के गंभीर रंगसंर्जन का प्रयास अनेक केंद्रों में आरंभ हुआ। स्वाभाविक था कि इस नई रंगचेतना की बाहक उस समय की युवा पीढ़ी बनती।

दो अहिंदीभाषी महानगर हिंदी रंगमंच के इतिहास में बराबर महत्वपूर्ण भूमिका निभाते रहे हैं। कलकत्ता और बंबई नगर हिंदी ही नहीं संपूर्ण आधुनिक भारतीय रंगमंच की प्रयोगशालाओं का काम करते रहे हैं। स्वतंत्रता के बाद इनके साथ दिल्ली का भी नाम जुड़ गया। स्वतंत्रता के बाद इन केंद्रों की रंगमंचीय हलचलों में अपेक्षाकृत अधिक तीव्रता आई और ऐसा लगता है, आधुनिक रंगान्वेषण तथा प्रयोग के नाम पर जो कुछ हो रहा है यही हो रहा है। किंतु इसे अंतिम रूप से मान लेना दुर्भाग्यपूर्ण होगा। पटना, बाराखसी, इलाहाबाद, लखनऊ, कानपुर, जबलपुर, भोपाल, जबपुर, उदयपुर आदि हिंदी क्षेत्र के प्रमुख केंद्रों तथा अनेक उपनगरों, कस्बों और देहातों में भी जो नई रंगचेतना करबट ले रही है वह अपेक्षणीय

नहीं; बल्कि रंगमंच के इतिवृत्त संकलन और इतिहासलेखन की अपर्याप्तता के कारण जनका ठीक से सेवा जोला उपस्थित करना अभी सरल नहीं।

स्वतंत्रता के बाद भारतीय रंगादीन को विशेष गति देने के लिये केंद्र और अनेक राज्यों में संगीत नाटक अकादमियाँ स्थापित की गईं, किंतु वे आशा के अनुरूप लाभकारी न प्रमाणित हो सकीं क्योंकि वे रंगमंच की पुनःस्थापना की समस्या की तह में जाकर कोई प्रभावकारी सूत्र पाने में असफल रही। तब भी अखिल भारतीय स्तर के नाट्यसमारोहों, परिषदों, विदेशी रंगविशेषज्ञों के भारत में आमंत्रणों तथा भारतीय रंगकर्मियों के विदेशभ्रमण की सुविधाओं आदि के द्वारा वे भारत के रंगपरिवेश को अधिक क्रियाशीलकर उसके चित्त का विस्तार करने का प्रयास करती रही है। संगीत नाटक अकादमी के माध्यम से डा० सुशेन अवस्थी हिंदी रंगमंच के विकास के लिये विशेष रूप से प्रयत्नशील है।

स्वतंत्र भारत में रंगकला को ठोस रूप से उच्च स्तर देने की दिशा में एक महत्वपूर्ण कदम राष्ट्रीय नाट्यविद्यालय की स्थापना द्वारा उठाया गया। दिल्ली में इसका स्थापना सन् १९५६ ई० में हुई। इस विद्यालय में त्रिवर्षीय पाठ्यक्रम द्वारा प्रशिक्षार्थियों को रंगमंच की सभी मुख्य और अनुषंगिक कलाओं का गहरा अभ्यास कराया जाता है जिससे बाहर निकलकर वे उच्चस्तरीय रंगस्तुतियाँ कर सकें। इब्राहिम अल्काजी और नेमिचंद्र जैन जैसे रंगविशेषज्ञों के निर्देशन में शिक्षा पाकर निकले हुए यहाँ के स्नातक धीरे धीरे भारत के विभिन्न भागों में फैलकर रंगकला को ऊँचे स्तर पर प्रतिष्ठित करने का प्रयत्न कर रहे हैं। इनमें से भोमशिवपुरी, सुष शिवपुरी, मोहन महपि, ब० व कारंत आदि के प्रयत्नों की काफी चर्चा रही है। रंगानुसंधान के उद्देश्य से निमित और इसी से संलग्न एशियन थिएटर इंस्टीट्यूट अभी निष्क्रिय पड़ा है।

हिंदी रंगमंच की पुनःस्थापना की दिशा में एक और महत्वपूर्ण कदम है नटरंग का प्रकाशन। हिंदी के इस महत्वपूर्ण त्रैमासिक का आरंभ सन् १९६५ ई० में नेमिचंद्र जैन के संपादन में हुआ। विशाल हिंदी क्षेत्र के विभिन्न रंगकेंद्रों के रंगानुभवों के पारस्परिक विनिमय और अखिल भारतीय रंगपरिवेश से उनकी परिचिति का माध्यम बनकर यह हिंदी रंगमंच को राष्ट्रीय रंगमंच के रूप में विकसित होने का पथ प्रशस्त कर रहा है।

द्वितीय अध्याय

रंगनाटक : पूर्णकालिक

शैली शिल्प : प्रसाद और प्रेमचंद अपने स्थायी गौरवचिह्न देकर अस्त हो चुके थे जब हमारे धालोच्चकाल का प्रारंभ होता है। प्रसाद और प्रेमचंद के बाद हिंदी साहित्य, डग बढ़ाता भागे बढ़ा और नाटक उपन्यास की चारों ओर से प्रवाहित हुई। इनमें गुण एवं परिमाण की दृष्टि से उपन्यास चारा अत्यंत सबल और प्रौढ़ बनी। नाटकीय क्षेत्र में नाटकों का परिमाण पुष्ट हुआ, किंतु गुण की दृष्टि से नाटकीय क्षेत्र में सघनता एवं गंभीरता प्राप्त न हुई। नाटकों की संख्या बढ़ती गई किंतु ऐसे नाटक एवं नाटककार कम हैं जो राष्ट्रीय स्तर पर भी प्रतियोगिता में उच्चासन पर बैठकर प्रकाश दे सकें। इसका एक बड़ा कारण हिंदी रंगमंच का अभाव है। नाटक और रंगमंच का घनिष्ठ सौहार्द है जो एक दूसरे के साथ पुष्ट होता है। फलतः अच्छे नाटक उन्हीं के द्वारा प्रणीत हो सकते हैं जिन्हें रंगमंच का विस्तृत अनुभव हो। हिंदी में नाटक उपजते रहे हैं और आज भी अग्रोक्ष रूप से उपज रहे हैं किंतु इनमें से अत्यधिक संख्यक नाटक बस लिखे भर जाते हैं। ये लिखे गए हैं क्योंकि इनको लिखा जाना था। एक तो नाटक का प्रथमन वैसे भी दुष्कर कार्य है जिसकी ओर नाटकाचार्य भरत ने यह कहकर संकेत किया है कि कोई शास्त्र, कोई शिल्प, कोई विद्या या कला, कोई आयोजन या कर्म ऐसा नहीं है जिसकी आवश्यकता नाट्य में न पड़ती हो (ना० शा० १-११६)। इनकी आवश्यकता नाट्ययोजना में तो है ही, अत्यधिक मात्रा में इनके ज्ञान की आवश्यकता, नाटकलेखन में भी पड़ती है। इसी कारण नाटक का निर्माण और उसका प्रदर्शन किन्तु कार्य माना जाता है। जिस नाटककार का रंगमंच से निकटस्थ संबंध स्थापित हो चुका है वह उत्तम नाटक दे पाता है। लिखने पर तो बंधन है नहीं। संवादप्रणाली पर लिखी कथा, नाटक नाम पा जाती है, किंतु मूलबोझ के समय ऐसे नाटक गद्यना मात्र में बैठ पाते हैं।

नाटक की दूसरी प्रधान आवश्यकता मार्मिक संवाद देने की है। अपने संवादों को वही नाटककार मार्मिकता की संज्ञा दे पाता है जिनमें ये गुण उपस्थित होते हैं— (१) सरसता और (२) स्वाभाविकता। सरसता का सीधा संबंध साहित्यिकता से है। जो नाटककार अपने संवादों में साहित्यिकता के गुण, भाव, अलंकरण, और व्यंग्य भर देता है उसके संवाद सरसता पा जाते हैं। संवादों में स्वाभाविकता कम आवश्यक नहीं है। स्वाभाविकता का अर्थ है, जीवन की अनुरूपता। नाटक, अवस्थाओं का अनुकरण है। मानवी अवस्थाओं को स्वाभाविक संवादों के माध्यम से ही तो प्रकट

किया जा सकता है। स्वाभाविकता का यह अर्थ कदापि नहीं है कि वास्तविक जीवन की गाली गलौज एवं नीरस शब्दावली को स्थान दिया जाय। स्वाभाविकता से अभिप्राय है कि वे संवाद ऐसे न हों जिनके लिये कहा जाय कि उस परिस्थिति में ऐसे संवाद नहीं कहे जा सकते थे। नाटककार रचना के कानों से इन कथोपकथनों को सुनकर नाटक में जड़ता है और वे जीवन की अनुरूपता पा लेते हैं।

इस परिप्रेक्ष्य में जब हिंदी नाटककारों पर दृष्टि पड़ती है तो ग्रंथालय पर गिने जाने योग्य समर्थ नाटककार सामने आते हैं। यद्यपि नाटककारों द्वारा निर्मित नाटकों की संख्या अल्प नहीं है। आलोच्यकाल में सबसे पुष्ट धाराएँ हैं, सामाजिक और ऐतिहासिक। ऐतिहासिक नाटकों की धारा को तो प्रसाद ने ही बल दिया था। यह धारा आगे बढ़ी और विस्तृत हुई। सामाजिक नाटकों की ओर विशेष ध्यान दिया गया क्योंकि यह युग सामाजिक उत्क्रांति का था। महात्मा गांधी राजनीति के क्षेत्र में भी स्त्रीशिक्षा, हरिजन उत्थान, सादा पवित्र जीवन, नैतिक मान्यता, राम नाम कीर्तन और मद्य निषेध को प्रतिष्ठित कर रहे थे। सामाजिक संस्थाएँ अपने दायित्व की ओर देखकर कार्यरत थी। भारतीय जाग्रत शिथिल समाज राजनीति के साथ समाजसेवा में रुचि ले रहा था। इसी कारण सामाजिक नाटकों की रचना प्रचुरता और प्रौढता से हुई। राजनीतिक नाटकों की रचना, सामाजिक नाटकों की अपेक्षा कम ही हुई यद्यपि सामाजिक एवं ऐतिहासिक नाटकों में देशप्रेम एवं अर्थसंधर्ष यत्र-तत्र चित्रित है। शुद्ध आर्थिक संधर्ष एवं राजनीतिक आंदोलनों को लेकर लिखे नाटक बहुत अधिक हैं। पौराणिक नाटकों की धारा जो संस्कृतकाल से प्रवाहित होकर भारतवर्ष युग से आगे बढ़कर वेग से प्रवाहित हुई वह इस काल में चौखण्ड पड़ गई और पौराणिक वीरों की अपेक्षा ऐतिहासिक वीरों की ओर ध्यान अधिक दिया गया।

शैली की दृष्टि से नाटकीय क्षेत्र में अनेक प्रयोग किए गए। काव्य के क्षेत्र में प्रयोगवाद उग बढ़ा रहा था तो उपन्यास एवं नाटकों के प्रांगण में भी विविध प्रयोग दृष्टिगोचर होते हैं।

प्रतीक शैली : प्रतीक शैली के नाटकों की परंपरा प्राचीन है। 'प्रबोध चंद्रोदय', 'भारतवर्ष' और 'कामना' प्रतीक नाटकों की शृंखला जोड़नेवाले पूर्व युग के नाटक हैं। प्रतीक नाटकों में नाटककार, पात्रों एवं कथा द्वारा किसी का प्रतिनिधित्व कराता है। प्रतीक नाटकों में अन्योक्ति एवं समासोक्ति का सहारा लेकर नाटककार प्रतीक-पात्रों एवं प्रतीककथा द्वारा जिसका बोध कराता है, वही प्रमुख है, पात्र एवं प्रतीक कथा तो साधन मात्र हैं। इस शैली के भी दो भेद दिखाई पड़ते हैं—(१) सर्वांश प्रतीकशैली और (२) अंश प्रतीकशैली। सर्वांश प्रतीकशैली में 'समस्त पात्र या संपूर्ण कथा प्रतीक रूप में संमुख उपस्थित होती है। सेठ गोविंददास कृत 'नवरस' (१९४१) एवं लक्ष्मीनारायण 'मुक्त' कृत भारत राज (१९४६) में समस्त पात्र प्रतीक

है। 'मबरस' में नवों रसों के प्रतीक पात्र हैं—बीर रस (बीर सिंह), रौद्र रस (उपसेन), भद्रभुत रस (भद्रभुत चंद्र), भयानक रस (भीम), भीमत्स रस (ग्लानिदत्त), शांत रस (शांता), शृंगार रस (प्रेमकृता), कल्ल रस (कल्ला) और हास्य रस (लीला)। लक्ष्मीकांत 'मुक्त' कृत 'भारत राज' के पात्र 'भारत पुर्वशा' के समान प्रतीक पात्र हैं जो १८५७ की क्रांति की कथा प्रकट करते हैं। ये पात्र हैं—भारत राज, धर्मराज (हिंदू राज्य का प्रतीक), कर्मराज (मुस्लिम राज्य का प्रतीक), मित्र राज (ईस्ट इंडिया कंपनी का संचालक मंडल), भट्टा, विज्ञान बाला, पश्चिमी बाला इत्यादि। रमेश सहगल एवं पृथ्वीराज कपूर कृत 'दीवार' (१९४५) में पात्र तो हमारे संसार के हैं, सुरेश, रमेश, अंग्रेज इत्यादि, किंतु बटनाएँ आरंभ से अंत तक हिंदू मुस्लिम के प्रति अपनाई अंग्रेजों की विभाजन नीति से संबद्ध हैं, जिसका दुःखद रूप भारत विभाजन सामने आया था। सुरेश एवं रमेश के एक मकान के मध्य उठाई दीवार, इस विभाजन का प्रतीक है।

अंश प्रतीक नाटकों में संपूर्ण पात्र या सारा कथानक प्रतीकत्व प्रकट नहीं करता है बरन् कुछ अंश ही प्रतिनिधित्व करनेवाला होता है। भगवती प्रसाध बाजपेयी कृत 'छलना' के बलराज, विलास एवं कामना नाम तो प्रतीकत्व व्यंजित करते हैं किंतु चंपी नाम में प्रतीकत्व नहीं है। इसी प्रकार सेठ गोविंददास कृत 'सुख किस में' के सारे पात्रों के नाम, प्रतिनिधित्व नहीं करते हैं। अरक कृत 'पहेली' नाटक (१९३६) में एक दृश्य ही प्रतीक शैली का प्राप्त है।

गीत शैली : पश्चिम और पूर्व—दोनों में कविता को नाटकों में मान्य स्थान मिला किंतु आधुनिक युग में इन्सन एवं शा ने इसका विरोध किया और गद्य नाटक लिखे। किंतु काव्यनाटक समाप्त नहीं हुए। नाटककार मान का कथन है—'मैं अपना यह विश्वास बिना प्रकट किए नहीं रह सकता हूँ कि ये सारे गद्य नाटक जिनके निर्माण में मैंने इतना अधिक जीवन बिताया है, शीघ्र ही मृत दिखाई देंगे'। इब्र मिस्टर जांस ने साधकार घोषित किया कि 'नाटकों के अभ्युत्थन उदाहरण हैं कवितानाटक, जो सदा सर्वोच्च बने रहेंगे'। अतः आधुनिक कवितानाटक गद्यनाटकों के विरोध में लिखे गए और आज भी लिखे जाते हैं, यद्यपि इनकी संख्या अल्प है। ईट्स और ईलियट ने कवितानाटकों के समर्थन में अपना मत दिया और कवितानाटक रचे। चित्रपट ने नाटक को बुरी तरह पछाड़कर मृतप्राय कर दिया है। इसके सामने खड़े हो सकते हैं कवितानाटक ही, विशेषतया गीतनाट्य जिनमें गीत और नृत्य का सुंदर संयोग किया जाता है।

संस्कृत नाटकों में तो कविता को प्रमुख स्थान प्राप्त था। पूर्वभारतेंदु काल के ब्रजभाषा नाटक कवितानाटक ही हैं। भारतेंदुजी के नाटकों में भी कविता को प्रमुख स्थान प्राप्त है। भारतेंदुजी एवं उनके सहयोगी कविता एवं गीतों को,

नाटक में अवश्य स्थान देते थे। दामोदर शास्त्री ने जब 'रामलीला' नाटक भारतेंदुजी को दिखाया तो भारतेंदुजी ने परामर्श दिया कि इसमें गीतों को भी स्थान दो। प्रसादजी ने कविता को तो क्रमशः बहिष्कृत किया किंतु गीतों को अनिवार्यतः नाटकों में स्थान दिया। आलोच्यकाल में नाटकों में से कविता को तो भगाया गया किंतु कविता एवं गीत शैली में नाटकों की रचना हुई। आनंदीप्रसाद श्रीवास्तव ने चार कवितानाटक—'पार्वती और सीता', 'शिवाजी और भारतलक्ष्मी', 'नूरजहाँ', 'बागुमन और चंद्रगुप्त' अतुकांत छंदों में लिखे। पांडेय बेचन शर्मा 'उष' के कवितानाटक, 'हवाई हंडराबाद' हिंदी साहित्य संमेलन (१९४०) में बनारसीदास चतुर्वेदी, जैनेंद्र कुमार, दुलारे लाल, श्रीराम शर्मा, ठाकुर श्रीनाथ सिंह इत्यादि पर बड़े उग्र छोटे छोटे गए हैं।

जब कवितानाटक गीति तत्व से युक्त हो जाता है और अंतर्मन का धनीभूत प्रत्यक्षीकरण करता है तो वह गीतिनाट्य बन जाता है। इन नाटकों में बाह्य संघर्ष भी चित्रित होता है किंतु अंतःसंघर्ष ही गीति शैली के नाटकों का प्रधान तत्व है।

गीतिनाट्यकारों में उदयशंकर भट्ट का नाम मत्स्यगंधा (१९३७), विश्वामित्र (१९३८) एवं राधा (१९४१) के साथ ख्याति पा चुका है। नायिकाएँ मत्स्यगंधा, मेनका और राधा, यौवनरंजित उद्वेलित मन के गहन तलों से प्रवाहित प्रेम में डूबती, उत्तराती अथवा मानसिक उत्ताल तरंगों को प्रदर्शित करती हैं। ऐसा प्रतीत होता है, ये सबको बहा लेगी। मन का वेग, शब्दचित्रों में व्यक्त हो दर्शकों को भी डुबो देता है। अंतःसंघर्ष वहाँ बिलखा पड़ा है। भगवतीचरण वर्मा ने भी तीन गीतिनाट्य दिए। ये हैं तारा, द्रौपदी (१९४५) और महाकाल (१९५३)। तारा के मन का संघर्ष पूरी उत्तेजना के साथ प्रवाहित है। वासना और धर्मभावना में से यह किसका साथ दे, यही तो उसके सामने कठिन समस्या है। प्रेम और भक्ति, आकर्षण और नैतिकता, वासना और कर्तव्य के अंतःसंघर्षों में उलझा मन गीतिनाट्य की सफलता प्रकट करता है। दस दूरियों का गीतिनाट्य 'द्रौपदी' के चीत्कार करते मन का वेगमय चित्रण उपस्थित करता है। भयंकर नरसंहार देस द्रौपदी का प्रत्येक रोम कंपित है। युधिष्ठिर उसे समझाते हैं। वह दुखी है क्योंकि वही तो महाभारत का कारण है। पाँच दूरियों वाले 'महाकाल' में काल का चित्रण बड़ा मार्मिक है। सेठ गोविंददास के गीतिनाट्य 'स्नेह या स्वर्ग' (१९५६) में नायिका स्नेहलता के सामने भीषण समस्या उपस्थित है, वह किसे चुने? पिता द्वारा निर्दिष्ट देवता जयंत को जो देवराज इंद्र का यशस्वी पुत्र है अथवा अपने बालसखा मानव 'अज्ञेय' को? बड़ा संघर्ष चलता है उसके मन में। कविवर दिनकर रचित 'मगध महिमा' (१९५१) एक विस्तृत कथाधरातल को समेटकर, दिशाओं को संघर्ष की कोमल और कठोर ध्वनियों से गुंथायमान करता है। गीतमनुष्य, चंद्रगुप्त और अशोक को तीन दूरियों में सामने

साकर नाटककार वर्तमान की विभीषिका से मुक्ति पाने का साधन भी इंगित कर देता है। केदारनाथ मिश्र 'प्रभात', हंसकुमार तिवारी एवं गिरिजाकुमार माथुर ने भी कई गीतिनाट्य लिखे हैं।

हास्यव्यंग्य शैली : हिंदी में हास्य शैली के प्रहसनों एवं व्यंग्य नाटकों की कमी है। गीत शैली एवं हास्य शैली को अपनाकर छोटे छोटे एकांकियों का प्रणयन तो बहुत हुआ है किंतु प्रहसनों एवं व्यंग्य नाटकों की रचना अधिकता से नहीं हुई है। इन क्षेत्रों में दृश्यबद्ध एकांकी या नाटक लिखे गए। किसी किसी ने दृश्य के स्थान पर अंक शब्द का प्रयोग किया है जैसे कि सेठ गोविंददास का 'मविष्यवाणी' नामक प्रहसन तीन अंकों में विभाजित है। ये वास्तव में तीन दृश्य ही हैं। जहाँ वस्तु का कुछ विस्तार एवं जीवनचित्र की कुछ व्यापकता है उसे नाटक माना गया है। अश्वमेधी ने व्यंग्य शैली का बड़ा सुंदर प्रयोग 'अंजो दीदी' में किया है। प्रहसन में किसी व्यक्ति, समाज या अवयव का मस्तील उड़ाया जाता है तो व्यंग्य नाटक में उसपर छिपी चोट की जाती है। पहला हम हंसाते हैं तो दूसरा बौद्धिक आनंद प्रदान करता है। हास्यव्यंग्य के क्षेत्र में एकांकियों की बहुतायत है और जयनाथ नलिन, श्रीमती विमला लूथर, मधुकर खेर, विष्णु प्रभाकर, ज्योतिप्रसाद निर्मल, यादवेंद्रनाथ शर्मा, सुबोध मिश्र, राजेंद्रलाल, चंद्रकांत, चिरंजीव, प्रभाकर माचवे ने योगदान किया है। इनमें से कुछ ही नाटक की श्रेणी में आ पाते हैं।

आकाशभाषित शैली : संस्कृत में 'भाष्य' नामक रूपक, आकाशभाषित शैली में लिखा जाता था जिसमें कोई पात्र, मुख ऊपर करके इस प्रकार कथन करता था मानों वह किसी से बातें कर रहा हो। भारतेन्दुजी का नाटक 'विपश्यविषमोपधम्' इसी शैली का भाष्य है। पश्चिम में इसका प्रयोग 'मोनो ड्रामा' में किया गया। ब्राउनिंग के पद्यात्मक मोनोड्रामा (एकपात्री नाटक), स्ट्रिडबर्ग एवं श्रीमोल के पद्यात्मक मोनोड्रामा (एकपात्री नाटक) ने अपनी और लोगों को आकर्षित किया। हिंदी में भी आकाशभाषित शैली के एकपात्री नाटक लिखे गए। इस क्षेत्र में सेठ गोविंददास ने बड़े सफल प्रयोग किए हैं और कई एकपात्री नाटकों का निर्माण किया है। सेठ गोविंददास के 'षडदर्शन' नाटक के छह दृश्यों में स्त्री के छह रूप चित्रित हुए हैं। ये छह रूप हैं 'बालिका, अज्ञातयौवना, विवाहिता, गर्मिणी, युवती एवं वृद्धा। प्रत्येक दृश्यांत में वृद्धा आकर कथाश्रृंखला को जोड़ती है। 'प्रलय और सृष्टि' नाटक में एक पात्र, चरमा, मोट बुक, कलम, लाइट हाउस टावर, घंटा, चिमनी, बादल और धरती से बातें करता है। 'सच्चा जीवन' नाटक में एक सहृदयी युवक अनुसंधान में लगा है कि वास्तविक सच्चा जीवन कौन सा है। उसके सामने सांसारिक गृहस्थ जीवन, धनी जीवन, अधिकारप्राप्त जीवन, स्त्री पुरुष का प्रेमी जीवन है, जिनपर वह विमर्श करता है। अंत में निष्कर्ष निकालता है कि ईमानदारी के साथ अपने

कर्तव्य का पालन ही सच्चा जीवन है। इसी शृंखला में विष्णुप्रभाकर का नाटक 'सङ्क', राजाराम शास्त्री के 'बड़बोरी' और 'फुल बूट', भृंग तुफकेरी का 'बेरा' और परदेशी का 'भगवान बुद्ध की आत्मकथा' आकाशमाधित शैली के एकपात्री नाटक हैं।

औपन्यासिक शैली : औपन्यासिक शैली पर लिखा 'भरक' का 'भंवी गली' नाटक है जो १९५३ में बना और १९५६ में प्रकाशित हुआ। इसमें ७ अंक हैं जो अपने में संपूर्ण हैं और एक दूसरे से संबद्ध भी। ये सात अंक या दृश्य उपन्यास की गलीन शैली—उन्मुक्त उपन्यास—के परिच्छेदों जैसे हैं। उन्मुक्त उपन्यास में कभी मित्र मित्र लेखक एक कथा को जोड़ते हैं अथवा एक ही लेखक मित्र मित्र स्वतंत्र कथाओं को शृंखलित करता है। वृंदावनलाल वर्मा के नाटक इसी शैली के हैं। इन नाटकों के रंगनिर्देशों में लेखक स्वयं कथा कहता चलता है और उसके दूरब क्रमशः शृंखलित होकर उपन्यास के समान सामने खुलते हैं। पीने हाथ में बिनाह संबंध के मित्र मित्र दूर्य है। भारत का का वर्णन, द्वारपूजा, नाश्ता, नेगबार, विदा इत्यादि के कार्य रंगनिर्देश वर्णनों एवं कुछ संवादों में कथित है।

स्वप्न शैली को को अपनाकर भरकजी ने 'छठा बेटा' नाटक लिखा है। सेठ गोविंददास के 'विकास' में भी इस शैली का प्रयोग किया गया है।

शिल्प विधि : शिल्प की दृष्टि से नाटकों में अनेक प्रयोगों का अस्तित्व प्राप्त होता है। एक और पं० लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटक है जो नाट्यशास्त्र का पालन करते दिखाई देते हैं। इनमें केवल तीन अंक हैं। नाट्यशास्त्र में वर्णित दूर्यों का प्रयोग नहीं है। युद्ध के दूर्य भी कथोपकथनों द्वारा वर्णित हैं। 'वितस्ता की लहरें' नाटक में तायी का अपहरण सिल्युकस द्वारा वर्णित है तो 'गरुडचक्र' में मुडों का वर्णन पात्रों द्वारा कथित है। 'रसपरिपाक' नाटककार की दृष्टि में है और कथानक शृंखलित होकर संघियों के प्रयोग की सूचना देता है। उधर वृंदावनलाल वर्मा एवं सेठ गोविंददास के नाटकों में अंक, दूर्यों में बिभाजित है। इन अंकों एवं दूर्यों की सीमा भी निर्धारित नहीं है। सेठ गोविंददास के कुलीनता नाटक में एक दूर्य (४-६) भाषे पुष्ठ का है। वृंदावनलाल वर्मा के 'नीलकंठ' नाटक में ३-१ में ११ पुष्ठ का दूर्य है, तो ३-२ में एक पुष्ठ का दूर्य है। १० से १५ पुष्ठों तक के अनेक दूर्य इन्हीं नाटकों में एवं अन्य नाटकों में प्राप्त हैं। सेठ गोविंददास ने नाटकों में उपक्रम और उपसंहार का भी प्रयोग किया है। यह प्रस्तावना एवं भरतनाट्य से सर्वथा भिन्न है। उपक्रम और उपसंहार दो दूर्य हैं जो प्रारंभ और अंत में जोड़े गए हैं। ये अंग्रेजी के प्रोलोग एवं एपिलोग जैसे भी नहीं हैं। कहीं ये कथानक का अंश बने हैं, कहीं नहीं। महाप्रभु बलभाचार्य में ये कथा का प्रारंभ और अंत करते हैं तो अष्टोक में ये कथा से नितांत असंबद्ध हैं जहाँ उपसंहार

में पंडित नेहरू राष्ट्रीय पताका फहराते दिखाई पड़ते हैं। कुछ नाटकों में केवल उपक्रम या उपसंहार है तो कुछ में दोनों का प्रयोग हुआ है। गरीबी या भमीरी में केवल उपक्रम है, अशोक एवं शशिगुप्त में केवल उपसंहार तो महाप्रभु बल्लभाचार्य, मिथु से गुहस्थ, गुहस्थ से मिथु और पटदर्शन में दोनों जुड़े हैं।

जिन नाटकों में अंक, दृश्यों में विभाजित हैं उनमें अनेक बार दृश्य बदलने पड़ते हैं एवं संयोजनवा करनी पड़ती है। जिन नाटकों में केवल अंक है, उन अंकों के अनुसार दृश्य योजना की आवश्यकता पड़ती है। लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटकों में प्रायः तीन दृश्य बंधे हैं क्योंकि उनमें तीन अंक हैं। सेठ गोविंददास का 'सिद्धांत स्वातंत्र्य' पृथ्वीराज कपूर के 'कलाकर और पैसा' दो दृश्यबंधों के नाटक है। अशोक के नाटक 'कंद', 'उड़ान' और 'आदिमार्ग' एक दृश्यबंध के नाटक है बद्यपि इनमें 'कंद' और 'उड़ान' में बार बार दृश्य हैं। जयदेव मिश्र कृत 'रेशमी पाँठों' नाटक में भी एक दृश्यबंध है जिसपर तीन दृश्य अभिनीत होंगे। रंगनिर्देश में भी विभिन्नता प्राप्त होती है। कंचनलता सम्बरवाल कृत 'लक्ष्मीबाई' में दृश्यांरंभ में थोड़े से रंग-निर्देश दिए गए हैं। सेठ गोविंददास ने अत्यंत विस्तृत रंगनिर्देश दिए हैं। ये कई कई पृष्ठ तक चलते हैं और इनमें सुई से लेकर पहाड़ तक की प्रत्येक वस्तु का सूक्ष्म व्योरा प्राप्त होता है। मंच पर की चादर ही नहीं चादर की लंबाई चौड़ाई, चादर का रंग, चारों किनारों पर चादर कितनी मंच से नीचे लटकती है इत्यादि का विस्तृत एवं संपूर्ण वर्णन इनमें दिया गया है। बृंदाबनलाल वर्मा इन रंगनिर्देशों में स्वयं कहानी कहकर कथानक को भ्रमसर भी करते हैं। अशोक एवं पृथ्वीराज कपूर ने नाटकों में अभिनय संकेत प्रचुर मात्रा में दिए हैं जब कि जगन्नाथ प्रसाद मिलिंद एवं बृंदाबनलाल वर्मा ने बहुत कम दिए हैं। मिलिंदजी के 'गीतमनंद' में बस प्रवेश और निष्क्रमण भर हैं।

संवाचों की विभिन्नता भी प्रचुर मात्रा में प्राप्त होती है। छोटे नाटिक संवाद लिखना ही नाटकीय कला का सौंदर्य है। भाषणों में, आवेश में, प्रबोध करने में, संवाद कुछ बड़े हो ही जाते हैं। नावात्मक शैली में भी संवाद अपेक्षाकृत कुछ विस्तार पा जाते हैं जैसे कि प्रसाद और प्रेमी में। लक्ष्मीनारायण मिश्र के संवाद विस्तृत नहीं हैं। सेठ गोविंददास ने लंबे कथोपकथन लिखने में रुचि दिखाई है। 'गरीबी या भमीरी' नाटक में अचला के कथन ४ पृष्ठों के और विद्याभूषण के कथन ६ से ८ पृष्ठों तक के हैं।^२ सेठ गोविंददास का नाटक 'विकास' आरंभ से अंत तक दो पात्रों के संवाद स्वरूप लिखा गया है। इसी प्रकार 'विरहप्रेम' नाटक के प्रायः सभी दृश्यों में दो पात्र संवादरत हैं। एकपात्री नाटक तो सेठ गोविंददास के

१. गरीबी और भमीरी, १-३ एवं २-१।

२. वहीं, २-२, ४-२, ५-२।

प्रसिद्ध हैं ही'। रामप्रसाद बिचार्यो कृत नाटक 'सिद्धार्थ' एवं कंचनलता सम्बरवाल कृत 'लक्ष्मीबाई' में स्वगत कथन का प्रयोग भी हुआ है।

छाया चित्र या सिनेमा की सहायता की अपेक्षा रखनेवाले नाटक भी लिखे गए। सेठ गोविंददास के 'भ्रशोक' और 'विकास', वृंदावनलाल वर्मा का नाटक 'नीलकण्ठ' ऐसे ही नाटक हैं। बहुत से नाटकों में संगीत एवं नृत्य को स्थान मिला है। सेठ गोविंददास, वृंदावनलाल वर्मा एवं पृथ्वीराज कपूर ने अपने सभी नाटकों में गीतों को स्थान दिया है। वृंदावनलाल वर्मा एवं पृथ्वीराज के नाटकों में नृत्य का भी संयोजन है। भरकजी ने गीतों को रचान नहीं दिया है, तब भी उनके नाटक अभिनय में बहुत सफल हैं।

सामाजिक नाटक : संस्कृत में सामाजिक नाटकों के नाम पर कुल मिला कर एक नाटक है 'मृच्छकटिक'। भारतेंदुजी ने सामाजिक नाटकों की ओर कुछ ध्यान दिया। 'बैबिकी हिसा हिसा न भवति' उनका सामाजिक प्रहसन है। 'प्रेम योगिनी' यदि पूरा हो गया होता तो एक अच्छा सामाजिक नाटक बनता। 'भारत दुर्दशा' में अंग्रेजों राज्य एवं बच्चों का दुराग्रह भारत को दुर्दशा का कारण माना गया ह तो हिंदुओं की सामाजिक कुपताओं को भी दुर्दशा का आवश्यक कारण स्वीकृत किया गया है। बालविवाह, गोरक्षा, वर्णव्यवस्था इत्यादि को लेकर भारतेंदुकातीय नाटककारों ने बहुत से नाटक लिखे किंतु यह धारा उतनी पुष्ट न थी जितनी पौराणिक एवं ऐतिहासिक नाटकों की थी। प्रसादजी का ध्यान प्रधानतया ऐतिहासिक नाटकों की ओर गया यद्यपि उस काल में भी अनेक सामाजिक नाटक लिखे गए। आलोच्य-काल में सामाजिक नाटकों ने गुण एवं परिमाण दोनों में स्थिर डग बढ़ाए। इस युग में समाज की ओर विशेष ध्यान गया और अनेक सामाजिक समस्याओं को नाटकों में स्थान मिला, जिनमें से प्रधानता पाई—स्त्री समस्या ने। स्त्री के अनेक कर्षों ने कई समस्याओं को समेटा और नाटककारों ने बड़े मनोयोग से उन्हें सँजोया। अन्य सामाजिक समस्याएँ जिन्हें नाटककारों ने अपनाया वे भी विवाह, ऊँबनीय का भाव, परिवार की टूटती मेखला, सामाजिक अंधकुश, आर्थिक विषमता इत्यादि।

सामाजिक नाटककारों में अग्रगण्य है उपेंद्रनाथ अक्षर जिन्होंने प्रधानतया स्त्री पर बड़े मनोयोग से सुंदर और सूक्ष्म प्रकाश फेंका। भरकजी के नाटक नाटक-जगत् में अपना स्थान बना चुके हैं क्योंकि वे साहित्यिकता, अभिनय एवं संवाद के सौंदर्य से युक्त हैं। स्वर्ण की झलक की भूमिका में वे कहते हैं—'मेरे अपने विचार में आज हमें सामाजिक नाटकों की अधिक आवश्यकता है' और उन्होंने इस आवश्यकता की पूर्ति सामाजिक नाटकों द्वारा की। भरकजी के संवाद मार्मिक एवं व्यंग्यमय हैं।

१. शाय और बर, प्रलय और सृष्टि, अलबेला सच्चा जीवन, सददर्शन।

स्थानीय रंगमंचों का अनुभव प्राप्त कर एवं चित्रपट के जगत् को देखकर भरकजी ने अपने नाटकों को अभिनेयता से संपन्न किया और वे सफलतापूर्वक अभिनीत किए गए। भरकजी के सामाजिक नाटक हैं—स्वर्ग की भूलक (१९३८), छठा बेटा (१९४०), भंजो दीदी (१९४३), आदि मार्ग (१९४३) जो आगे अलग अलग रास्ते का रूप धर कर (१९४४) में आया, भँवर (१९४३), कौद (१९४५), उड़ान (१९४६), पैतरे (१९४२) एवं अंधी गली (१९५३)।

भरकजी ने अपने नाटकों में स्त्री को बड़ी विविधता एवं निपुणता से प्रकट किया है और स्त्रीजीवन की अनेक समस्याओं को गहराई के साथ प्रतिष्ठित किया है। स्त्री आद्य पारिवारिक कर्तव्यों को उपेक्षा की दृष्टि से देखने लगी है, उन्होंने इसका सुंदर चित्रण बड़ी विदग्धता के साथ किया है। स्वर्ग की भूलक में दो स्त्रियाँ हैं—श्रीमती अशोक और श्रीमती राजेंद्र। दोनों शिक्षिता हैं। श्रीमती अशोक को रात्रि में उठकर बीमार बच्चे को दूध पिलाना पड़ा था। अतः वे क्यों अगले दिन चूल्हे चौके में जान खपाएँ। पतिदेव सञ्जी खरीद लाए। उन्होंने खीर भी तैयार कर रख ली। बड़ी अनुनय के साथ वे श्रीमती अशोक से विनय करते हैं कि वह चार रोटियाँ सेंक दे और सञ्जी चूल्हे पर चड़ा दे। उनका एक मित्र तभी आ पहुँचता है। श्रीमान् अशोक मित्र से कहते हैं—‘बीज रहा है! क्या करूँ, बीस बार कहा कि माई तुम जरा आराम करो। पर यह मानती ही नहीं (अके स्वर में) स्वास्थ्य इनका खराब है। पर मैंने जैसे ही सुबह बताया कि तुम्हारा खाना है, तो भट्ट रसोई में जा बैठी। मैं सञ्जी लेने गया था। मेरे पाते पाते इन्होंने खीर बना ली (हँसते हैं) खीर बनाने में तो सीताजी बस निपुण हैं। मुझे लग गई देर। वापस आया तो बड़ी मुश्किल से रसोईघर से उठाया कि माई आराम करो। फिर मुझे ही डाक्टरों के पीछे मारा मारा फिरना पड़ेगा।’ बड़ा तीखा व्यंग्य है नाटककार का यहाँपर। दूसरी स्त्री श्रीमती राजेंद्र बीमार बच्चे को छोड़कर नृत्य में भाग लेने जा रही है। जाते जाते वे पति को ताकीद कर जाती हैं कि बच्चे की तबियत का समाचार वे जरूर उनके पास भेज दें। उसके खाने की भी पतिदेव चिंता न करें। वह खाना अपनी एक सहेली के यहाँ खाएगी।

परिवर्तन जीवन में ताजगी लाता है। यांत्रिक नियमन की एकरसता जीवन को नीरस बना देती है। प्रभुत्व की भूखी स्त्री जब सबला बनकर यांत्रिक नियमन का जुधा परिवार के कंधों पर धर देती है तो वहाँ सप्राप्तता नहीं दिखाई देती है। वहाँ रहता है अनुशासन का कठोर भार। भंजो दीदी नाटक में यही बात बड़ी सजीवता से चित्रित है। भंजो दीदी का घरेलू प्रशासन अत्यंत कठोर है। उसके राज्य में एक बीज इधर से उधर नहीं रखी जा सकती है, कार्य का समय किसी भी दशा में आगे नहीं सरक सकता है, घड़ी के सूई के साथ सबको घूमना पड़ता है। पुत्र और पति दोनों, भंजो दीदी की अनुशासन-नकैल में बंधे गंध लिप्तकते हैं। भंजो दीदी का

भलमस्त भाई इस यांत्रिकता को जोर से झकझोर डालता है और पति एवं पुत्र दोनों इस परिवर्तन में बह जाने का प्रयास करते हैं। पारिवारिक जीवन में यांत्रिक नीरसता जो प्रभुत्व की भूखी सबला नारी द्वारा पिरोई जाती है, उसी का खोखलापन इसमें भ्रंशित है।

सबला भंजो बोदी का एक और स्त्री रूप है। जो भेंबर की नायिका प्रतिभा में भ्रंशित है। भंजो बोदी घर में सबको नचाती है तो वह बाहर सबको भंगुलिसकेत से उठाती बैठाती है। सब उससे प्रभावित होते हैं, उसके चारों ओर भेंडराते हैं पर वह किसी को दाना नहीं डालती है। उसका प्रेमप्रदर्शन एक ठोंग है। वह पुरुषों को पूँछ हिलाते देखना पसंद करती है भतः मोठे शब्दों के टुकड़े फेंकती रहती है। जहाँ वह बैठती है वहाँ पुरुष भ्रमर की भाँई चक्कर काटते हैं किंतु वह स्वयं सुखी नहीं। प्रेम की अतुल प्यास उसके हृदय में है। वह जिस प्रेम को आदर्श समझती है, वह उसे पुरुषों में प्राप्त नहीं होता है। उसकी झलक उसे अपने प्रोफेसर के प्रेम में मिली थी किंतु वह उसे पा न सकी।

‘आदिमार्ग’ जिसने भागे ‘भलग भलग रास्ते का’ रूप धरा, स्त्री के दो स्वरूप सामने उपस्थित करता है। ताराचंद की छोटी पुत्री उसी आदि मार्ग को ग्रहण करती है जिसे प्रायः अधिकांश हिंदू पत्नियों ने ग्रहण किया है और वह है पतिपरायणता। उसका पति उससे प्रेम नहीं कर पाता है क्योंकि वह अपनी एक शिचिंत ध्याना को हृदय दे चुका है फिर वह उसी शिचिंत युवती से विवाह कर लेता है। भले ही पति न चाहे, भले ही वह उदासीन रहे, पर है तो पति ही। भतः रोज उसकी शरण में जाती है, चाहे उसे वहाँ कितना ही कष्ट और अपमान सहना पड़े। इसके विपरीत ताराचंद की बड़ी पुत्री रानी अपने उस पति का मुँह भी नहीं देखना चाहती है जो उसे न चाहकर उसके पिता द्वारा प्रदत्त मकान मोटर को चाहता है और मकान मोटर पाकर उसे साथ रखने को प्रस्तुत हो जाता है।

‘कंद’ और ‘उड़ान’ में स्त्री के बंधन और मुक्ति के दो पहलू बड़ी सुघड़ता से भ्रंशित किए गए हैं। कंद में वह माता पिता द्वारा बहनोई के साथ बाँध दी जाती है क्योंकि बड़ी बहन की मृत्यु हो जाती है। वह भी बंधन स्वीकार करती है, इस दृष्टि से कि वह बहन के शब्दों को संभालकर उजड़ती बाटिका को बसा सकेगी किंतु उसका हृदय चीत्कार करता है, वह दिलीप को नहीं भूल पाती है जिसे उसने पतिरूप में मान लिया था। उसने कर्तव्य का तो पालन कर लिया किंतु प्रेम तो इन कर्तव्य-बंधनों से ऊपर है। उसका कबिहृदय शरीर की सीमाओं से दूर दिलीप के स्वप्न देखता था। वह अस्वस्थ रहने लगी और जिड़बिड़ी हो गई। जब सहसा कुछ दिन के लिये दिलीप भ्रमनूर आ जाता है तो वह फिर हरी भरी हो जाती है। वह दिलीप को वहीं बाँधकर रखना चाहती है किंतु दिलीप मित्रों के द्वारा लिखा हुआ चला जाता है। बड़ी आयुवाले बहनोई के अनेक उपचार करने पर वह फिर पसंन पकड़ लेती

है और रज्जु बंधी गाय के सदृश सरकती है। उड़ान में दूसरा रूप दिखाई पड़ता है। 'माया' मदन से विछुड़ कर, उसे अप्राप्य समझकर रमेश की ओर झुकती है। रमेश का भावारा मित्र चिड़िया को हथियाने का सबल प्रयास करता है जिसका विरोध माया करती है। सहसा मदन धा जाता है जिससे मिलने की आशा न रही थी। अब माया मदन की ओर जाती है और मदन को विश्वास दिलाती है कि मैं तुम्हारी हूँ। मदन को संदेह होता है जब वह माया की कोमलता रमेश के लिये देखता है। माया का आत्मसंमान जाग्रत होता है और वह अबला से सबला बन जाती है और तीनों को त्यागकर उड़ जाती है।

छठा बेटा स्वप्नशैली का नाटक है जिसमें संमिलित परिवार प्रथा की टूटती शृंखला दिखाई गई है। पाँच पुत्र जो समर्थ हैं अपने एक रिटायर्ड बूढ़े शराबी पिता का पालन करने से इनकार कर देते हैं। 'छठा बेटा' का विचारकेंद्र है कि परिवार भी धन की भित्ति पर आश्रय देता है। वे ही पाँचो पुत्र जो शराबी पिता को भारस्वरूप समझकर उसके भवगुणों को गिनते सकते नहीं थे, यह जानकर कि पिता को तीन लाख की लाट्री मिल गई है, सेवा प्रदर्शित करने में होड़ लगाते हैं। कोई हुक्का ताजा करता है तो कोई शराब अपने हाथ से पिलाता है, कोई पैर पलोटता है तो कोई पिता की सेवा में खड़ा दिन बिताता है। जैसे ही पिता फिर निर्धन होते हैं तो पाँचों छोड़ देते हैं। काम आता है छठा बेटा जो गरीब है और जो बहुत पूर्व घर छोड़कर भाग गया था। वह पिता का भार वहन करने को तैयार है क्योंकि वह गरीब है। जो पिता अपना सारा धन खर्चकर गरीब बन जाता है उसे पुत्रों से सत्कार प्राप्त नहीं हो सकता है, यही नाटककार का दृष्टिकोण है और आज समाज में प्रतिफलित है।

'पैतरे' में सिनेमा जगत् का भव्य दिखाई पड़नेवाला मोहक रूप क्या है यह सामने रखा गया है। बंबई के पल्लों का आंतरिक जीवन कितना ईर्ष्या द्वेष और झल-झल से भरा है, इसका यथार्थ चित्र उपस्थित किया गया है। 'भंभी गली' भी अशकजी का एक नवीन नाटकीय प्रयोग है। इसके दृश्य एकांकी हैं जो अपने में पूर्ण हैं किंतु मिलकर एक नाटक की सृष्टि करते हैं। पाकिस्तान बनने के बाद शरणाधियों को जो कठिनाई बसने में हुई उसके चित्र के साथ वे जो एक भौतिक दृष्टिकोण सामने लाए उसका सफल चित्रण इसमें है। इस भौतिक दृष्टिकोण का प्रभाव उत्तरप्रदेश के जीवन पर जो पड़ा है उसका भी अंकन इसमें है। भतीजा चाची पर फिदा है तो शरणाधी अफसर युवतियों पर दृष्टि लगाए है, मकानमालिक गहरी रकम चूसते हैं तां ये मुहल्ले में क्या कोहराम और घोलघप्या मचाए रहते हैं, इन सबका यथार्थ चित्रण 'भंभी गली' में है। चाची भतीजे को दूसरी ओर जाते देखती है तो कैसा आघात सहती है, इसका सरस अंकन व्यंग्यशैली में हुआ है।

दूसरे प्रमुख सामाजिक नाटककार हैं सेठ बोविवदास। इनके सामाजिक नाटक हैं—प्रेम या पाप (१९३८), दुःख क्यों (१९३८), पतित सुमन (१९३८), संतोष कहाँ (१९४१), सुख किसमें (१९४१), बड़ा पापी कौन (१९४८)। सेठजी आदर्शवादी कलाकार हैं और सामाजिक नैतिकता में आस्था रखते हैं। जैसा कि नाटकों के नामों से स्पष्ट है उनके नाटक इसी उद्देश्य की पूर्ति करनेवाले हैं। सेठजी की मान्यता है कि विशिष्ट गुणों द्वारा सामाजिक उदात्तता प्राप्त होती है और व्यक्ति समाज को इनके द्वारा उन्नत करता है। सत्य, संतोष, समाजसेवा की सच्ची भावना, निस्पृहता, अहिंसा इत्यादि गुणों से व्यक्ति उठते हैं और उनके द्वारा समाज ऊँचा होता है। प्रेम या पाप नाटक में नाटककार बताता है कि प्रायः अनेक व्यक्ति कामवासना को प्रेम की संज्ञा दे देते हैं। वह प्रेम नहीं है, पाप है। प्रेम में एकनिष्ठता, मानसिक स्थिरता और पवित्रता होती है। क्लृप्त-ब्रह्म मन के संकेतों पर नाचकर कभी किसी को चाहा कभी किसी को, यह पाप है, प्रेम नहीं। नाटक की नायिका पहले संगीतशिक्षक कलानाथ पर आसक्त हो समझती है, यही प्रेम है। फिर वह सिनेमानिर्देशक के आकर्षण में फँसती है। वह इस प्रकार पाप की ओर बढ़ती जाती है और पतित होती है। १९२१ में लिखा ईर्ष्या नाटक १९३८ में परिवर्तित हो 'दुःख क्यों' नाम से प्रकाशित हुआ। ईर्ष्या मनुष्य को कितना गिरा देती है, यही इसमें चित्रित है। यशपाल को छात्रजीवन में ब्रह्मचर्य ने छात्रवृत्ति देकर शिक्षित किया। जीवन में प्रविष्ट हो यशपाल ब्रह्मचर्य के उपकारों को भूलकर उसकी समृद्धि और उसके सुख को देखकर जलने लगा। वह यह न सह सका कि ब्रह्मचर्य यश पाए। अतः निर्वाचन में उसने ब्रह्मचर्य के विरुद्ध एक मोची को खड़ा किया। उसकी साध्वी पत्नी सुखदा समझाती है कि अपकार से कभी भी मनुष्य सुख और शांति नहीं पा सकता है किंतु ईर्ष्या से दग्ध यशपाल क्यों सुनने लगा था ? पतन भी श्रृंखला बाँधकर आता है। यशपाल इतना गिर जाता है कि वह क्रांतिकारियों के विरुद्ध सरकारी गवाह बन जाता है। तब उसकी पत्नी कचहरी में ही उसका भठाफोड़ करती है। नाटककार स्पष्ट करता है कि दुःख की जड़ है ईर्ष्या।

पतित सुमन में प्रेम के दो रूपों का संघर्ष चित्रित है। विश्वनाथ और सुमन प्रणय में आबद्ध हैं। वे साथ साथ कदम बढ़ाकर चलते हैं और पति पत्नी बनने का स्वप्न देखकर ह्वित हैं। सहसा सामने की यशनिका उठती है और उन्हें ज्ञात होता है—वे पति पत्नी नहीं बन सकते हैं। सुमन बेरखा की पुत्री है जिसे विश्वनाथ के पिता ने अपनाया था। हृदय से चीत्कार उठती है। पर क्या हो सकता है अब ? सुमन गिरती चली जाती है और आत्मघात करती है। पुण्य और पाप का रूप प्रकट है। 'संतोष कहाँ' नाटक में संतोष की खोज की जाती है। संतोष मोटर बंगलों में नहीं, संतोष देवा की बाक में यही, व है मंत्रीपद के प्रभुत्व में। यदि

कुछ संतोष मिल सकता है तो समाजसेवा में, यद्यपि पूर्ण संतोष वहाँ भी नहीं है। 'सुख किसमें' नाटक में सुख की खोज हुई है। नाटक का नायक सृष्टिनाथ बन वैभव में दुखी है, गरीबी में सुख नहीं है, न संन्यास सुख दे पाता है। सुख है—समस्त सृष्टि को झरनाने में। पृथ्वी की मृत्यु का असह्य आघात पाकर सृष्टिनाथ पत्नी के साथ कामायनी के मनु के समान उत्तराखंड चला जाता है। वे दोनों समस्त सृष्टि में अपना तत्व—एक तत्व—देख पाते हैं। दलित कुसुम में हिंदू बालविधवाओं की दुर्दशा बड़े करुण दृश्यों में चित्रित है। बालविधवा कुसुम भगवान् के मंदिर में पूजा करती है तो महंत उसे खा लेना चाहता है। उसका बाल साथी मदन जो आदर्श के नारों से आकाश गुंजाता था, जो प्रेमस्वप्न देखने में दीड़ लगाने को सदा प्रस्तुत था, उसे धोखा देता है। श्वसुर घर में आश्रय नहीं देता है। विधवाश्रम में शरण लेती है तो प्रबंधक रसिकलाल उसे दबोचना चाहता है। वह उसे कहीं भी नहीं रहने देता है। विवश हो वह गंगा में कूदती है तो पुलिस निकालकर आत्महत्या का अभियोग चलाती है। समाज के सारे ठेकेदार भेड़िया बन जाते हैं। नाटककार ने सारी आपत्तियाँ उसके सिर पर लाकर फोड़ डाली हैं। 'बड़ा पानी कौन' में दो प्रकार के संभ्रात व्यक्तियों की तुलना की गई है। एक व्यक्ति छिपकर बहू बेटियों को डिगाता है पर बाहर से भला बना है। समाज उसे आदर देता है। दूसरा समाज की भाँखों के सामने एक बैरथा से संबंध जोड़ लेता है। समाज कहता है—यह पापी है। नाटककार कहता है—पापी दोनों हैं पर बड़ा पापी कौन है? वही जो गुप्त रूप से समाज खोलला करता है। इस प्रकार समाज में आस्थाश्रय गुण दोषों को सामने रखना ही सेठजी के सामाजिक नाटकों का लक्ष्य है।

कई नाटक देनेवाले तीसरे प्रमुख सामाजिक नाटककार हैं वृंदावनलाल वर्मा। इनके नाटक हैं—राखी की लाज (१९४३), फूलों की बोली (१९४७), बाँस की फाँस (१९४७), लो भाई पंनों लो (१९४७), पीले हाथ (१९४९), मंगल सूत्र (१९४९), खिलौने की खोज (१९५०) एवं सगुन। वृंदावनलाल वर्मा श्रेष्ठ ऐतिहासिक उपन्यासकार हैं। इतिहास की यथासाध्य रक्षा करते हुए उन्होंने मनोरम ऐतिहासिक उपन्यास लिखे हैं। कई सामाजिक उपन्यासों की भी रचना की है। वर्माजी ने अनेक ऐतिहासिक और सामाजिक नाटक भी लिखे हैं। नाटकीय क्षेत्र में वर्माजी उसने ही सफल हैं जिसने प्रेमचंद हुए थे। इनके नाटक संवाद शैली के उपन्यास ही हैं। सामाजिक नाटकों में वर्माजी ने समस्याओं को न लेकर, विशिष्ट सामाजिक चिन्नों को अपनाया है। 'राखी की लाज' में बहिन भाई की हिंदू भावना की उदात्तता चित्रित हुई है जिसमें एक डाकू कुछ पवित्र धर्मों के कारण मुँह बोली धर्मबहिन की सहायता करता है। 'बाँस की फाँस' में रेल दुर्घटना में घायल भिखारिन की लड़की को एक युवक रक्तमांस दान करता है और फिर उससे प्रेम करने लगता है। हृदय धार्मिक मर्यादाओं से नहीं बँधा है, यही नाटक का संदेश है।

लो भाई पंचो लो एक साधारण नाटक है जिसमें अपराधी की परीक्षा मजक की सीमा ग्रहण कर लेती है। छंदी जो स्वयं चोर है, भूखे गरीब की सहायता करता है, उसे नाज काटकर देता है और दंड पाता है। उसे तीन दंड दिए जाते हैं—(१) वह हाथ पर अग्नि रखे, (२) चूल्हे में हाथ दे और तप्त तेल में हाथ भिगाए। छंदी खपरल पर अग्नि उठाता है, आग के पास हाथ ले जाकर खींच लेता है और गर्म तेल पंचों पर छिड़कता है। पंच इस अपमान को सह लेते हैं। नाटक बालकों के लिये लिखा गया प्रतीत होता है। पर क्या बालकों को छंदी बनाया जाएगा? 'पीले हाथ' में कोई विशिष्ट कथा न होकर सगाई से लेकर बारात की विदाई तक के वैवाहिक दृश्यों का विवर्ण मात्र है जिसमें लड़की के पिता की परेशानियाँ बताई गई हैं। 'मंगल मूत्र' में पुनर्विवाह के पक्ष को ग्रहणकर नाटककार शिचित्त युवती के पुनर्विवाह का आयोजन कराता है। लड़की का पिता चुपके से पुत्री को भगाकर पड़ीस में एक सुधारक के यहाँ रखता है जो उस युवती को अपनाने को सोचता है किंतु विवाह होता है एक अलमस्त आबारा कालिज के छात्र के साथ। नाटककार स्वयं भी कहानी कहते चलता है। 'मिलीने की खोज' में नाटककार यह सिद्ध करता है कि हृदय की दबी कामनाएँ रोग रूप में उभरती हैं। अतः जिससे प्रेम हो उससे विवाह हो जाना चाहिए! सगुन में व्यापारी किस प्रकार आयकर बचाने का षड्यंत्र करते हैं इसका अंकन है।

आलोच्य काल के नाटककारों ने समाज के विभिन्न पहलुओं पर दृष्टि डाली है और उसकी समस्याओं को नाटकों में स्थान दिया है। १९३८ ई० में प्रकाशित पृथ्वीनाथ शर्मा के नाटक दुविधा में स्त्रीहृदय की चंचलता को स्थान मिला है। नायिका सुधा पहले केशव की ओर झुकती है और फिर विनय की ओर। उससे पहले ही सोच समझकर कदम नहीं बढ़ाया है, यद्यपि वह शिचित्त नारी थी। इसी वर्ष जनार्दन राय कृत 'आधी रात' और सर्वदानंद कृष्ण 'प्रश्न' नाटक प्रकाशित हुए। १९३९ ई० में प्रकाशित नाटक 'अपराधी' में पृथ्वीनाथ शर्मा ने बताया है कि समाज जिसे अपराधी समझता है वही सदा अपराधी नहीं होता है। प्रायः समाज गलती पर होता है। अपराधी, जिसे कचहरी दंड देने जा रही है, वह वास्तविक अपराधी नहीं है। उसने एक गरीब को बचाने के लिये अपराध को अपने ऊपर ओढ़ लिया था। इसी वर्ष प्रकाशित 'कमला' में उदयशंकर भट्ट ने अनमेल विवाह का कुफल चित्रित किया है। बुद्ध पति अपनी युवती पत्नी कमला को संदेह की दृष्टि से देखता। वह संदेह भ्रम में परिणत हो जाता है और अंत आत्महत्या में होता है। १९३९ ई० में प्रकाशित अन्य नाटक है—भगवतीप्रसाद बाजपेयी कृत 'छलना'—जिसमें बताया गया है कि आवरण और सत्य में अंतर है—और कुमार हृदयकृत नाटक 'अनावशेष'।

१९४० ई० में प्रकाशित 'आदमी' में द्वारिकाप्रसाद मिश्र ने मानवमूल्य को आँका है। १९४१ ई० में प्रकाशित छाया नाटक में हरिकृष्ण प्रेमी ने सफेदपोश

समाज का अंधकारपूर्ण चित्र खींचा है जिसमें ऊपवती पत्नी और बेटी की प्रतिष्ठा बाजार में रखकर पति और बाप सफेद बस्त्र पहिनाते हैं। इस अष्ट भड़कीले समाज में कवि प्रकाश और उसकी साध्वी पत्नी को आदर्श रूप में रखकर तुलना को गई है। ब्रह्मचर्य की महिमा प्रतिपादनार्थ शिवानंद सरस्वती ने ब्रह्मचर्य नाटक (१९४१ ई०) लिखा। जयनाथ नलिन ने 'नवाबी सनक' में बड़ों के विचित्र स्वभावों पर प्रकाश डाला है। शारदा देवी मिश्र ने इसी वर्ष 'विवाह मंडप' नाटक लिखा। १९४२ ई० में उदयशंकर भट्ट के दो नाटक सामने आए—'भंत हीन भंत' और 'स्त्री का हृदय'। भट्टजी ने अपने दोनों नाटकों में स्त्रीहृदय का सबल और निर्बल पक्ष सुंदरता के साथ चित्रित किया है। पांडेय जेहन शर्मा उग्र ने 'आवारा' (१९४२) में प्रेम की गुत्थी गुलझाई है। प्रेम, धन और कुल से ऊपर है, इसका पक्ष लिया है। जिस भिन्नार्थ पर जमींदार आत्याचार करता है, उसी से जमींदार का भाई प्रेम करता है। भारतभूषण कृत 'पनायन', भानुप्रताप सिंह कृत 'तरुणी' और चंद्रशेखर पांडेय कृत 'जीत मे हार' इसी वर्ष के नाटक हैं।

१९४३ ई० में गोविंदवल्लभ पंत का नाटक 'सुहृद्भावो' प्रकाशित हुआ और १९४४ ई० में पृथ्वीनाथ शर्मा का साथ जिसमें उन्मुक्त प्रेम में विश्वास करनेवाली 'आधुनिक नारी विवाह के लिये प्रस्तुत नहीं है किंतु एक बालक का संपर्क उसमें मातृत्व की एक साथ जगता है। फलतः वह विवाह के लिये प्रस्तुत हो जाती है। १९४६ ई० में जगदीशचंद्र माथुर का अत्यंत सफल नाटक 'भोर का तारा' प्रकाशित हुआ। सीताराम चतुर्वेदी कृत 'विश्वास' नाटक १९४८ ई० में प्रकाशित हुआ। प्रेमनारायण टंडन कृत 'संकल्प', रत्न बी० ए० कृत 'अछूत नहीं', कृष्णदेव प्रसाद गौड़ कृत 'अग्निनेता' और रामसिंहासन राय कृत 'मांस का बिद्रोह' नाटक १९४९ ई० में प्रकाशित हुए। १९५० के नाटक हैं—जगन्नाथप्रसाद मलिक कृत 'समर्पण', उदयशंकर पांडेय कृत "एक ही रास्ते" और प्यारेलाल कृत 'मे कुछ सोचता हूँ।' १९५२ में केशवचंद्र वर्मा कृत 'रस का सिरका', मोहनलाल महतो कृत 'कथाई' विष्णुवासिनी देवी कृत 'मानव', सिद्धनाथ कुमार कृत 'कवि' एवं प्रेमनारायण टंडन कृत 'कर्म पथ' प्रकाशित हुए। १९५२ में मुक्ता बाई दीक्षित ने परंपरागत विषय 'जुधा' लेकर 'जुधा' शीर्षक नाटक लिखा। १९५३ ई० में उदयशंकर भट्ट कृत 'नया समाज', सत्यजीवन वर्मा कृत 'प्रेम की पराकाष्ठा' और जयदेव मिश्र कृत 'रेशमी गाँठें' सामने आए।

पौराणिक नाटक

संस्कृत में पौराणिक नाटकों का प्रणयन भी प्रचलता से होता रहा। हिंदी नाटकों के आदिम युग भारतेंदुकाल में भी पौराणिक नाटकों की भारी विस्तार और बेग के साथ प्रवाहित हुई। प्रसादकाल में इसकी गति भीषी पड़ गई और आलोच्य

काल (१९३८-४३) में तो यह धारा चौख हो गई। पौराणिक घटनाओं और पौराणिक व्यक्तियों को अपनाकर जो नाटक लिखे जाते हैं वे पौराणिक नाटक हैं। वैसे तो हमारे यहाँ पुराणों को इतिहास माना गया है किंतु आज पौराणिक और ऐतिहासिक नाटकों के दो विभिन्न क्षेत्र बन गए हैं। साधारणतया पौराणिक पुरुषों के जीवन से लिपटा नाटक पौराणिक कह दिया जाता है किंतु कभी कभी ऐतिहासिक पुरुष में अलौकिकता भरकर उसे भी पौराणिकता प्रदान कर दी जाती है। अलौकिकता और असाधारणता में अंतर है। असाधारणता का अर्थ है वह विशिष्ट गुण जो साधारण जनों में न पाया जाय। किसी पात्र में अधिक साहस भरा जा सकता है जिसके बल पर वह सिकंदर के समान राज में चढ़े पर तूफानों मदी को पार कर सकता है अथवा नेपोलियन के समान आल्प्स पर्वत को लाँच सकता है। अलौकिकता से अभिप्राय है ऐसा कार्य जो लोक में संभव न हो जैसे शूण द्वारा मानव को पाषाण या सर्प बना देना, अंगुलिसंकेत से बादल या चंद्रमा को फाड़ देना, करस्पर्श से अग्नि समूह का शीतल पड़ जाना या पृथ्वी का फट जाना इत्यादि। सेठ गोविंददास ने अपने नाटक महाप्रभु बल्लभाचार्य नाटक में शिशु को अग्नि कुंड में जोड़ित दिखाया है और महाप्रभु खड़े होकर समुद्र पार कर जाते हैं। बल्लभाचार्य ऐतिहासिक पुरुष है किंतु उनमें अलौकिकता आरंभ और अंत में चमत्कार प्रदर्शन के लिये प्रविष्ट की गई है, बुद्ध भगवान् पर ऐतिहासिक नाटक भी लिखा जा सकता है और पौराणिक नाटक भी। इस प्रकार पौराणिक पुरुषों से संबद्ध पौराणिक नाटकों को लिखने में दो शैलियाँ अपनाई जा सकती हैं—अलौकिकता को अपनाकर या उसे हटाकर। अलौकिकता की बुद्धिपरक व्याख्या करके भी अलौकिकता का निवारण किया जा सकता है जैसे कि रात्रि को दशमुख न दिखलाकर उसे दश दिशानिधान चित्रित किया जाए। लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटक 'नारद की बीछा' में नर नारायण एवं नारद पौराणिक पुरुष हैं किंतु यहाँ अलौकिकता को स्थान नहीं मिला है। नाटककार चाहे तो पौराणिक नाटकों में भी वर्तमान की समस्याओं का सावेश कर सकता है। नाटककारों ने इस दृष्टिकोण को अपनाकर ऐसा प्रयास भी किया है। गोविंदवल्लभ पंत के ययाति में आधुनिक व्यापारियों एवं विक्रेताओं की बेमानी को स्थान मिला है। खाला दूध में पानी का अंश अधिक रखता है, पी विक्रेता भी में नहीं मिलाता है और खाला विक्रेता परिभाषा में कम तोलता है, इनका चित्रण किया है। साथ ही पुरु राज्य छोड़कर कृषक जीवन अपनाता है क्योंकि कृषि को प्रधानता देना नाटककार का अभीष्ट है।

पौराणिक नाटकों में तीन विषयों ने बड़ी लोकप्रियता पाई है। ये हैं—राम, कृष्ण और महाभारत। राम संबंधी नाटक हैं—चतुरसेन शास्त्री कृत सीताराम, (१९३८), मेघनाद (१९३९) और श्रीराम (१९४०)। मेघनाद के परंपरागत चरित्र के विरुद्ध माइकेल मधुसूदन के अनुकरण पर इस नाटक में मेघनाद का चरित्र

बहुत ऊँचा उठाया गया है। देवराज दिनेश ने राखण्ड नाटक (१९४८) में राखण को प्रधाऱता दी। अन्य नाटक हैं उदयशंकर भट्ट कृत 'बिश्वामित्र' (१९३८), गौरी-शंकर मिश्र कृत 'शबरी', 'भद्रत', पृथ्वीनाथ शर्मा कृत 'उमिला' (१९५०), सीताराम चतुर्वेदी कृत 'शबरी', सद्गुरुशरण भवस्वी कृत 'मञ्जली रानी'। कृष्ण संबंधी नाटक हैं—किशोरीदास बाजपेयी कृत 'सुदामा' (१९३९), चतुरसेन शास्त्री कृत 'राधा कृष्ण' (१९४०), उदयशंकर भट्ट कृत 'राधा' (१९४१), हरिनारायण मेड़वाल कृत 'कृष्ण बियोगिनी' (१९५३), एवं बीरेंद्रकुमार शुक्ल कृत 'सुमद्रा परिचय'।

महाभारत संबंधी नाटक हैं—पांडेय ध्वज शर्मा उष कृत 'गंगा का बेटा' (१९४०), सीताराम भट्ट कृत बीर अभिमन्यु (१९४५), सेठ गोविंददास कृत 'कर्ण' (१९४६) एवं प्रेमनिधि शास्त्री कृत 'प्रणमूर्ति' (१९५०)। 'प्रणमूर्ति' संस्कृत के प्रसिद्ध नाटक बेणोसंहार का रूपांतर मात्र है। पांडवों को लेकर लिखे नाटक हैं, रंगीय राघव कृत 'स्वर्ग भूमि का यात्रा' (१९५१) जिसमें पांडवों के स्वर्गारोहण का बौद्धिक रूप उपस्थित है और उमाशंकर बहादुर कृत 'भजातवास' (१९५२) जिसमें पांडवों के तेरह वर्ष तक भजात रूप से जीवनयापन करने की कथा है। चतुरसेन शास्त्री ने 'गांधारी' (१९५२) में महासती गांधारी के जीवन को सामने रखा। मोहनलाल जिजासु ने 'पर्वदान' (१९५२) में कृष्ण और अर्जुन के युद्ध का चित्रण किया। लक्ष्मीनारायण मिश्र ने 'चक्रव्यूह' (१९५३) में सुद्योषन का मानवीय रूप सामने रखा यद्यपि वह पांडवों का शत्रु था। अभिमन्यु गर्भ में चक्रव्यूह-भेदन की कथा सुनकर स्मरण नहीं रखता है वरन् अर्जुन जब एक दिन चित्र बनाकर व्यूहभेदन बता रहे थे तो अत्यंत प्रसन्न प्रतिभासंपन्न बालक अभिमन्यु उसे भस्तिष्क में जमाता गया। इस प्रकार नाटक को बौद्धिक रूप प्रदान किया गया है।

सत्कालीन भारतीय आंदोलन—सत्याग्रह की छाया देने के लिये ब्रजनंदन शर्मा ने 'सत्याग्रही हरिरचंद्र' (१९३९) लिखा। नल दमयंती की प्रेमकथा और दमयंती के दुष्ट चरित्र को सामने रखने के लिये डा० लक्ष्मणस्वरूप ने 'नल दमयंती' (१९४१) नाटक बनाया। लक्ष्मीनारायण मिश्र ने 'नारद की बीछा' (१९४१) में धर्म और अन्याय का समन्वय दिखाया है जिसके संस्थापक नारद हैं। डा० कैलाशनाथ भटनागर ने लक्ष्मी और शनि देव के संघर्ष द्वारा राजा श्रीवत्स के चरित्र की उच्चता दिखाने के लिये 'श्रीवत्स' नाटक (१९४१) लिखा जिसमें अनेक कष्ट सहकर भी श्रीवत्स व्यावृत्त पर आकड़ रहता। हरिकृष्ण प्रेमी कृत 'पाताल विजय' (१९४१) अथवा पौराणिक नाटक है अथवा प्रेमीजी के सभी नाटक ऐतिहासिक हैं (छाया को छोड़कर)। देवबानी की कथा से संबद्ध तीन नाटक रचे गए जो हैं—ताराकुमारी कृत 'देवबानी' (१९४४), गोविंदवल्लभ पंत कृत 'मयाति' (१९५१) एवं गुलाब कृत 'कच देवबानी' (१९५२)। इस काल के अन्य पौराणिक नाटक हैं—सीताराम चतुर्वेदी कृत 'मलका' (१९४४), रामनरेश त्रिपाठी

कृत 'श्रवण कुमार' (१९४६), उदयशंकर भट्ट कृत 'विक्रमोर्वशी' (१९५०) एवं हरिशंकर सिन्हा श्रीवत्स कृत 'माँ दुर्गे' (१९५३) । 'माँ दुर्गे' में सती का चरित्र है ।

राजनीतिक नाटक

अलोच्य काल (१९३८-५३) राजनीति की दृष्टि से बहुत महत्वपूर्ण है । महात्मा गांधी के नेतृत्व ने भारत को अभूतपूर्व जागृति प्रदान की । १९४२ के भारत छोड़ो आंदोलन ने अंग्रेजों को स्पष्टतया जता दिया कि अब भारत पराधीन न रह सकेगा । अंततः १९४७ में भारत को स्वाधीनता प्राप्त हुई । किंतु यह स्वाधीनता अपने साथ भारतविभाजन भी लाई जिसके फलस्वरूप भारत एवं पाकिस्तान में लोमहर्षक सांप्रदायिक उपद्रव हुए । पाकिस्तान में आयोजित ढंग से हिंदुओं को मार-काट के साथ उखाड़ा गया जिसकी प्रतिक्रिया में पूर्वी पंजाब में रक्तमरिता बही और सांप्रदायिक हत्याकांड का भयानक स्वरूप सामने आया । १९५० में भारत ने प्रजातंत्रात्मक स्वरूप सविधि स्वीकार किया जो निरंतर अग्रसर है । १९५२ में पंचवर्षीय योजना का शकट गतिमान हुआ और प्रथम निर्वाचन वयस्क मताधिकार के आधार पर संपन्न हुआ ।

राजनीति के क्षेत्र में सोसाइटी योगदान करनेवाले कर्मठ देशसेवी सेठ गोविंद-दास ने सबसे अधिक राजनीतिक नाटकों की रचना की । उनके नाटक हैं—सिद्धांत स्वातंत्र्य (१९३८), हिंसा या अहिंसा (१९३८), महत्त्व किस (१९३८), सेवापथ (१९४०), विकास (१९४०), नवरस (१९४१), संतोष कहाँ (१९४५), पाकिस्तान (१९४६), गरीबी या अमीरी (१९४७), भूदान यज्ञ (१९५३) । सिद्धांतस्वातंत्र्य सेठजी की तीसरी जेलयात्रा की उपयोगी उपज है । बाबू प्रेमचंदजी को यह नाटक बहुत अच्छा लगा था और उन्होंने इसकी प्रशंसा की थी । मैं दो शंक है । पहले शंक में १९०५ के बंगभंग के विरोध में नाटक उठे स्वदेशी आंदोलन का चित्र अंकित है । नाटक त्रिभुवनदास स्वातंत्र्यसिद्धांत का पक्ष लेकर अपने राजभक्त पिता के विरुद्ध सिर ऊँचा कर खड़ा होता है । उसकी दृष्टि में भारत माँ का संमान माता पिता से बढ़कर है । पिता भी हार मानकर पुत्र का साथ देता है । २५ वर्ष पश्चात् दूसरे शंक में नायक त्रिभुवनदास अब गृहमंत्री है और अपने पुत्र मनोहरदास को गांधीमार्ग पर चलने से रोकता है जिसका विरोध पुत्र उत्साहपूर्वक करता है । त्रिभुवनदास पुत्र को घर से निकाल देता है किंतु त्रिभुवनदास का पिता बूढ़ा चतुर्भुजदास पौत्र मनोहरदास के गांधीवादी मार्गगमन का समर्थन करता है । नाटक में क्रांतिकारी आंदोलन के ऊपर गांधीजी के सत्याग्रह मार्ग की श्रेष्ठता स्थापित की गई है । नाटक 'हिंसा या अहिंसा' में इसी पक्ष का प्रकाशित से प्रतिपादन है । नाटककार का मत है कि गांधीवादी अहिंसा का मार्ग हिंसा से बहुत अधिक बढ़कर है । मिल के संघर्ष में हिंसा का प्रयोग, कार्य

को चीपट कर देता है। दुर्गादास हिंसात्मक साधन में विश्वास करता है फलतः गोली चलती है और मिल बंद हो जाती है। समस्या का समाधान अहिंसा से ही होता है। 'महत्त्व किसमें' नाटक यह प्रदर्शित करता है कि देशसेवा में भी संपन्नता की आवश्यकता है। दरिद्र के पास प्राण है। वह उन्हें दे भी दे तब भी उसे उतनी मान्यता नहीं मिलती है जितनी संपन्न व्यक्ति को दान, त्याग और कष्टसहन से प्राप्त हो जाती है। कर्मचंद राष्ट्रहित में अपना धन देता है तो उसकी जय जयकारों से आकाश गुंजरित होता है किंतु वही जब सारा धन त्यागकर दरिद्र हो जाता है तो कोई उसे नहीं पूछता है। पुनः धन पाकर जब वह देशसेवा में कदम बढ़ाता है तो पुनः उसका गुण गाया जाता है। सेवापथ (१९४०) में निःस्वार्थ राष्ट्रसेवा का महत्त्व प्रतिपादित हुआ है। राष्ट्रसेवक को चाहिए कि वह फल की चाह न करे और न यह देखे कि मेरे संगी साथी मेरे साथ आ रहे हैं या नहीं। 'विकास (१९४०) में बन्धु से गांधी तक का युगजीवन स्वप्नशैली पर चित्रित हुआ है। पृथ्वी और आकाश, युवती और युवक रूप में मानव के विकास को देखते हैं और उसका वर्णन करते हैं। पृथ्वी और आकाश दोनों गांधीजी के अहिंसामार्ग को सर्वश्रेष्ठ प्रतिपादित करते हैं। नवरस (१९४१) में शृंगार, वीर, कण्ठ इत्यादि, पात्र रूप में उपस्थित होकर सशस्त्र क्रांति पर अहिंसात्मक सत्याग्रह को विजय प्रदर्शित करते हैं। संतोष कहाँ (१९४५) में संतोष की खोज की गई है। भिन्न भिन्न राजनीतिक नेतृत्व में एवं प्रभुत्वपूर्ण पदों में संतोष नहीं है वरन् वह है समाजसेवा में। अध्यापक मनसा-राय जब बच्चों को दूध भी नहीं दे पाता है तो वह धनी बनने पर उताव्ला हो जाता है और सट्टाव्यापार से अतुल संपत्ति अर्जित कर लेता है। अब उसके पास धन और विलास वस्तुओं की कमी नहीं है। किंतु इस मोटर बंगलों के जीवन में सुख संतोष नहीं दिखाई देता है। अतः वह धन को जनसेवा में लगाता है और नेता बन जाता है। बड़े प्रशंसा प्राप्त होती है। मंत्रीपद में उसे मान मिलता है, संतोष नहीं। वह नेतापद छोड़कर समाजसेवा में लगता है और अस्पताल, अनाथालय, विद्यालय, बालभवन, गृहउद्योग इत्यादि स्थापित करता है। अब अपेक्षा कृत उसे अधिक सुख-शांति प्राप्त होती है और वह संतोष की साँस लेता है। भारतविभाजन संबंधी नाटक पाकिस्तान भारतविभाजन से पूर्व १९४६ में प्रकाशित हुआ। १९४२ में प्रयाग कांग्रेस सम्मेलन में जब सांप्रदायिक आधार पर भारतविभाजन का प्रस्ताव कांग्रेस के संमुख उपस्थित हुआ तो चक्रवर्ती राज गोपालाचार्य ने इसका पक्ष लिया। देशरत्न राजेंद्रप्रसाद, लीहपुख सरदार पटेल, राजपि पुरुषोत्तमदास टंडन इत्यादि ने इस प्रस्ताव का विरोध किया। प्रस्ताव पास न हुआ किंतु पाकिस्तान की माँग प्रबल होनी गई। इसी माँग को लेकर इस नाटक का प्रणयन हुआ है। नाटक में पाकिस्तान की स्थापना तो होती है किंतु हिंदुस्तान एवं पाकिस्तान दोनों में इसका विरोध होता है। पाकिस्तानी भंत्रियों को त्यागपत्र देने पर विवश किया जाता है और पाकिस्तान,

उठाए गलत कदम पर परचासाप करता है। सेठजी की यह भाषा मात्र थी जो कल्पना की सूचिका से नाटक में प्रतिबिम्बित हुई। गरीबी या भरीमीरी (१९४७) में महात्मा गांधी की ग्रामवास भावना को प्रत्यक्ष किया गया है। महात्मा गांधी ने गांधी पर ध्यान देने का स्वर ऊँचा किया था और कहा था—हम ग्रामवास करें, वहाँ का जीवन ऊपर उठावें। इसी भावना का प्रत्यक्षीकरण ग्रन्थला में है जो पिता के वैभव को छोड़ गाँव में बस जातो है। वह बहुत सुखी है वहाँ। भ्रष्टाचार में मजदूरों के साथ जो बर्बरताएँ बरती जा रही थी, वे भी इस नाटक में चित्रित हैं। भूदान यज्ञ (१९५३) में भूदान आंदोलन की उपयोगिता बताई गई है। भूदान आंदोलन को बल मिले, इसी उद्देश्य से यह नाटक लिखा गया है। रक्तरेजित साम्यवादी क्रांति पर अहिंसक भूदानी आंदोलन विजयी दिखाया गया है जिसमें हृदय परिवर्तित होता है। फलतः साम्यवादी रक्तरेज अपनी समस्त संपत्ति भूदान में होम देता है।

राजनीतिक नाटकों में पृथ्वीराज कपूर ने दो अत्यंत सबल नाटक अपने सहयोगी लेखकों के साथ लिखे। दोनों का स्थान राजनीतिक नाटकों में बहुत ऊँचा है। पहला नाटक है दीवार (१९४५ में लिखित) जिसे पृथ्वीराज कपूर ने रमेश सहगल की सहायता से पूर्णकर, स्थान स्थान पर अभिनीत किया। दीवार में अंग्रेजों की विभाजित नीति बड़े कलापूर्ण ढंग से चित्रित की गई है जिस नीति का प्रतिम छोर था भारत का दो भागों में विभाजन। प्रतीकात्मक शैली पर भारत का १९४७ का भावी विभाजन सामने आ जाता है। बड़ा भाई मुरेश (हिंदू प्रतीक) और छोटा भाई रमेश (मुस्लिम प्रतीक) अंग्रेजों और भारत (अंग्रेज प्रतीक) की नीति कुशलता से संघर्षरत हुए और मकान का बँटवारा कर डाला किंतु शीघ्र ही समझ आई और मध्यस्थ दीवार गिरा दी गई। सेठ गोविंददास ने 'पाकिस्तान' में और पृथ्वीराज कपूर ने 'दीवार' में भाषा की थी कि यह विभाजन टिकेगा नहीं किंतु यह भाषा अभी तक सफलभूत नहीं हो पाई है। रामवृक्ष बेनोपुरी ने 'दीवार' नाटक को महाकाव्य की संज्ञा दी है। उनका मत है—'दीवार को मैं एक महाकाव्य मानता हूँ ठीक उसी अर्थ में जिस अर्थ में लेनिन ने 'टेन डेज रैट शूक दि वर्ल्ड' को एक महाकाव्य माना था।' लालचंद्र विस्मिल के साथ लिखा दूसरा नाटक 'भ्रातृत्ति' (१९४६) भी भारतपाक विभाजन से संबद्ध है जिसमें हिंदुओं पर हुई बर्बरता का हृदयद्रावक चित्रण है। इसमें भी पृथ्वीराज कपूर की भाषा कि यह विभाजन गिर पड़ेगा, मुहम्मद सफी के शब्दों में प्रकट हुई है। मुहम्मद सफी मुसलमानों द्वारा बरती जानेवाली बर्बरता का पक्षपाती नहीं है। वह हिंदुओं से कहता है—'वह दिन बहुत दूर नहीं आई साहब, जब वह अपने फसादी लीडरों की सखी की हुई दुश्मनी और नफरत की दीवार टा देंगे और अपने हिंदू और सिख भाइयों के गले मिलकर जिस तरह पहले एक थे उसी तरह फिर से एक हो जाएंगे।'।

अन्य राजनीतिक नाटकों में उल्लेखनीय हैं—तुलसीदास शर्मा कृत 'बंधु भारत' (१९३८) में भारत की पराधीनता का चित्र अंकित है। सूर्यनारायण शुक्ल ने 'खेतिहर देश' (१९३९) में कृषि की ओर ध्यान केंद्रित किया है। सीताराम वर्मा ने स्वर्ण युग (१९३९) में ऐक्य की महिमा प्रदर्शित की है। रामनरेश त्रिपाठी ने बफाती चाचा (१९३९) में इसी भावना को सींचा है। मोतीलाल बिलासिया कृत नाटक हथकड़ियाँ (१९४३) में भारत की पराधीनता प्रतिबिम्बित है। दशरथ ओझा कृत 'स्वतंत्र भारत' (१९४७) एवं राधाकृष्ण कृत 'भारत छोड़ो' (१९४७) में भारत की स्वतंत्रता की जाग्रत चेतना को उपस्थित किया गया है। वृंदावनलाल वर्मा ने २४ अक्टूबर १९४७ को काश्मीर पर पाक आक्रमण की एक घटना को अपना कर 'काश्मीर का काँटा' (१९४८) लिखा। कबीलियों से बोरतापूर्ण ढंग से लोहा लेनेवाले बहादुर सेनावल ने प्राणों को होमकर काश्मीर की कैसे रक्षा की, इसी का भ्रंजन इसमें हुआ है। राजेंद्रप्रसाद भगवाल ने 'भाज का किसान' (१९४९) में भारतीय कृषक का सम्यक् चित्र उपस्थित किया है। जालियाँवाला बाग के हत्याकांड को विषय रूप में ग्रहणकर रामचंद्र ने 'जलियानवाला बाग' (१९४९) नाटक लिखा। लक्ष्मीकांत मुक्त ने भारत दुर्दशा की प्रतीक शैली पर भारत राज (१९४९) नाटक लिखा जिसमें १९४७ की रक्तरेजित क्रांति का चित्रण है। राष्ट्रपति के अनुरोध पर चतुरसेन शास्त्री ने गांधीदर्शन (१९४२) प्रकाशित कराया जिसमें कहानी भ्रमबद्ध है पर गांधीवाद की स्थापना है। पाँच अंकों में गांधीदर्शन, गांधीभावना, गांधीप्रभाव, गांधीजीवन और गांधीसमन्वय दिया गया है। यह प्रचार नाटक है, जो नाटकीयता की दृष्टि से अत्यंत साधारण है।

ऐतिहासिक नाटक

हमारा आलोच्यकाल (१९३८-४३) हिंदी के मुख्य ऐतिहासिक नाटक कार प्रसाद के काल के तुरंत पश्चात् प्रारंभ होता है। प्रसादजी ने अपने ऐतिहासिक नाटकों द्वारा हिंदी नाटक भंडार की अभूतपूर्व पूर्ति की जिसपर हिंदी को गर्व है। आलोच्यकाल में भी प्रसाद द्वारा प्रवाहित ऐतिहासिक नाटक परंपरा बेग से अग्रसर रही। ऐतिहासिक नाटकों के प्रख्यान में कई दृष्टियाँ काम करती हैं। वे हैं—(१) समाज में कुछ विशिष्ट महान् व्यक्तियों के प्रति समादर व्याप्त रहता है। नाटककार भी इनमें से किसी किसी व्यक्ति या किन्हीं व्यक्तियों के ऊपर अपनी श्रद्धा के पुष्प अपनी शैली से चढ़ाता है। गोस्वामी तुलसीदासजी रामचरित मानस के प्रारंभ में कहते हैं कि मुझसे पूर्व अनेक व्यक्तियों ने राम का गुणगान किया है। मैं भी करता हूँ कि क्योंकि इससे मेरो बाखी सफल होगी। नाटककार देखता है कि इस महापुरुष के जीवन पर मुझसे पूर्व कुछ कहा गया है। तब भी वह कुछ कहता है। चंद्रगुप्त विक्रमादित्य, प्रताप, शिवाजी, झाँसी की रानी ऐसे ही व्यक्तित्व हैं जिन्होंने सामाजिक चेतना को सदा आकर्षित किया है। फलतः नाटककार इनपर नाटकों का निर्माण

करते जाते हैं। (२) नाटककार विशिष्ट महान् व्यक्ति को दूसरे रूप में देखता है अथवा नवीन ऐतिहासिक तथ्यों के प्रकाश में महान् व्यक्ति का जीवन कुछ दूसरे रूप में पाता है तो वह उसी महापुरुष पर अपने दृष्टिकोण से नवीन प्रकाश की पृष्ठभूमि में नाटक रचता है। सेठ गोविंददास का शशिगुप्त, लक्ष्मीनारायण मिश्र का वितस्ता की लहरें और वृंदावनलाल वर्मा का भांसी की रानी ऐसे ही प्रयास हैं। (३) नाटककार कुछ उद्देश्य से ऐतिहासिक नाटक रचता है। वह उसी उद्देश्य की पूर्तिवाले व्यक्तियों एवं कथानकों को सज्जकर नाटकों की रचना करता है। हरिकृष्ण प्रेमी के नाटक इसी श्रेणी के हैं जिनमें सर्वत्र हिंदू मुस्लिम ऐक्य का चित्रण देखा जा सकता है। (४) इतिहास की किसी विशिष्ट घटना या उसके किसी प्रभावपूर्ण व्यक्ति को सामने पाकर नाटककार प्रभावित होता है और नाटकरचना करता है। बाजीराव पेशवा द्वितीय का प्रणययवन नर्तकी से सहसा हो गया और पेशवा ने उसे अपना लिया। इसी घटना का वर्णन रासबिहारीलाल कृत कालकन्या में वर्णित है। गुप्त-वंशीय प्रथम सम्राट् चंद्रगुप्त धन से बंदी बना लिया गया। युवराज समुद्रगुप्त ने साहस और कौशल से पिता का उद्धार किया, इसका चित्रण दशरथ भोभाकृत सम्राट् समुद्रगुप्त में है। ऐतिहासिक नाटक दो प्रकार के प्राप्त होते हैं—(१) इतिहास प्रधान नाटक—जिनमें इतिहास तत्त्व की प्रधानता है जैसे वृंदावनलाल वर्मा का भांसी की रानी, सेठ गोविंददास का शशिगुप्त। (२) कल्पनाप्रधान नाटक—जिनमें कल्पना का प्राधान्य है। जैसे वृंदावनलाल वर्मा का पूर्व की ओर, लक्ष्मीनारायण मिश्र का नारद की बीणा।

ऐतिहासिक नाटककारोंमें हरिकृष्ण प्रेमी का नाम अग्रगण्य है जिन्होंने प्रसादजी की तरह इतिहास को अपनाकर ऐतिहासिक नाटक प्रधानतया लिखे। छाया को छोड़कर शेष नाटक ऐतिहासिक ही हैं। प्रेमीजी ने प्रसादजी के समान भावात्मक शैली अपनाई है यद्यपि उतनी सीमा तक नहीं। अतः प्रेमीजी के नाटक बड़े सरस हैं। जैसे प्रसादजी ने हिंदू काल को पकड़ा, वैसे ही प्रेमीजी ने मुस्लिम काल को ग्रहण किया और हिंदू मुस्लिम ऐक्य का ध्येय बनाया। राजपूत वीरों एवं वीरांगनाओं का चित्रण प्रेमीजी ने बड़े श्रोजपूर्ण ढंग पर किया है जिसे पढ़कर और सुनकर पाठक दशक उद्वेलित होता है। साथ ही राजपूतों की उन निर्बलताओं को सशक्त शब्दों में व्यक्त किया है जिनके कारण वे पराजित होते रहे। बीच बीच में आधुनिक समस्याओं का भी यत्रतत्र चित्रण कर दिया है। प्रेमीजी के ऐतिहासिक नाटक हैं—बंधन (१९४०), आहुति (१९४०), स्वप्नभंग (१९४०), विषपान (१९४४), मित्र (१९४५), उद्धार (१९४६), शपथ (१९५१), शतरंज के खिलाड़ी (१९५३)।

प्रेमीजी आदर्शवादी कलाकार हैं। जब जीवन में सारे कार्य सोद्देश्य किए जाते हैं, तो साहित्य की सृष्टि क्यों निरुद्देश्य हो। अतः नाटकनिर्माण के मूल में

नाटककार का यह विचार छिपा है कि नाटकों द्वारा समाज को उच्च नैतिक स्तर प्रदान किया जाय। जब समाज विशिष्ट गुणों को अर्जित करता है तो उसका नैतिक धरातल ऊँचा होता है। अपने इस दृष्टिकोण को नाटककार प्रेमी ने नाटकों की भूमिका में प्रकट किया है। विषयान की भूमिका में वे लिखते हैं—यूरोपीय साहित्य और सभ्यता से प्रभावित हिंदी के कुछ नवीन समालोचक मेरे नाटकों में नैतिकता का दोष निकलते हैं। मैं यह चाहता हूँ कि मेरे देशवासी स्वस्थ विचारवाले, स्वामिमानी, स्वाधीनचेता और पराक्रमी, संयमी, सहृदय और ईमानदार हों। शतरंज के खिलाड़ी की भूमिका में भी वे अपने इस मत को स्पष्टतया प्रकट करते हुए कहते हैं—भाज के अनेक गण्यमान्य विद्वान् समालोचक मुझे अपनी रचनाओं में नैतिकता का प्रचार करते देखकर मुझ पर अश्रद्धा भी प्रकट कर चुके हैं। किंतु मुझे अपने विचारों की गति मोड़ने के लिये भाज भी कोई कारण दृष्टिगोचर नहीं होता है।

प्रारंभ से अबतक प्रेमीजी हिंदू मुस्लिम ऐश्व के पक्षपाती हैं—१९४६ का भारतविभाजन एवं पाकिस्तान का हिंदू हत्याकांड भी उनकी इस भावना को नहीं ढिगा सका है। वे स्वयं भी इस पागलपन के शिकार बने। इतने पर भी उनके नाटक हिंदू मुस्लिम ऐश्व की स्थापना में निरत रहे हैं। १९५३ में प्रकाशित शतरंज के खिलाड़ी नाटक की भूमिका में वे इसपर अपना मत प्रकट करते हुए कहते हैं—मेरा परम प्रिय विषय सांप्रदायिक एकता है, जरा उदार होकर सोचने पर राष्ट्रीय एकता है, जरा गहरा उत्तरकर देखने पर मानवीय एकता है। इस विषय के पीछे मैं क्यों बुरी तरह पड़ गया हूँ? यह प्रश्न प्रायः मुझसे पूछा जाता है। प्रश्नकर्ताओं से मैं पूछता हूँ कि कोई साहित्यकार अपने देश के मानवों को प्रीति के बंधन में बाँधकर देश की शक्ति को बढ़ाने की आकांक्षा रखता है तो क्या वह कोई हीन कार्य करता है। उसके जीवन का एक सुनिश्चित लक्ष्य है, क्या यही उसकी लक्ष्यता है, निर्बलता है। अपने सभी नाटकों में प्रेमीजी ने इस ऐश्व को प्रवित किया है। उन्होंने ऐसे ही कथानकों को अपनाया है जिनसे सांप्रदायिक ऐश्व को बल मिलता है। लेखक स्वयं इस तथ्य की स्वीकृति देता हुआ कहता है कि 'कथानकों का चुनाव मैंने अपने उद्देश्य के अनुकूल कर लिया है' (शतरंज के खिलाड़ी)।

अपने प्रायः सभी नाटकों में यथा अवसर नाटककार ने हिंदू समाज की छूत-छात की भावना पर प्रबल प्रहार किया है। शपथ का मालू कहता है—'अपने आपको क्षत्रिय राम और कृष्ण के वंशज और चंद्र के भ्राता कहनेवाले, भीमदेव, तुम चांडालों को अनुष्य नहीं समझते तुम आर्य जन चांडाल और अस्पृश्यों की सेवा का पुरस्कार तिरस्कार से देते हो हो' (शपथ १-८)। विषयान में राधा, राजकुमारी कृष्णा को विषयान करा देती है। कृष्णा अपने प्रति दिखाए हिंसाभाव पर प्रश्न करती है तो राधा उत्तर देती है कि बदले की भावना से ही वह यह जघन्य कृत्य कर रही है। कृष्णा पृथ्वी है—'मुझे भी तू बुरा समझती है। मुझसे भी बैर रखती

है।' राधा उत्तर देती है—'नहीं, लेकिन मैं कह चुकी हूँ, आपकी मृत्यु से उन लोगों के हृदय घायल होते हैं जिनके प्रति मेरा मन विद्रोही है, इन उच्च वंशाभिमानियों ने हमें संमानपूर्वक जीने का कोई मार्ग खुला ही नहीं रखा है'। (विषयान)

प्रेमीजी का तीसरा विषय जो नाटको में अनुस्यूत है, चित्रियों का पारस्परिक द्वेष है जिसने उन्हें एक होकर शत्रु से लोहा नहीं लेने दिया। चित्रियों में वंशाभिमान इतनी गहराई से जड़ पकड़े हुए था कि वे आपस में ही एक दूसरे को ऊँच नीच समझ कर लड़ पड़ते थे। राष्ट्रीयता के मार्ग में यह संकुचित दृष्टिकोण बड़ा बाधक रहा है। 'उद्धार' की कमला कहती है—महाभारत का सबसे बड़ा दुर्भाग्य है कि यहाँ का प्रत्येक राजवंश अपनी पुष्प छवजा फहराने के लिये लालायित है (१-२)। इसी नाटक की सुचोरा का कथन है—सब पृथ्वी तो मैं नहूँगी कि वंशाभिमानों राष्ट्रीयता के मार्ग में बड़ी बाधा है। उच्च वंश के अभिमान में मदमस्त रहनेवाले दूसरों को अपनी अपेक्षा नीच मानते हैं। प्रकृति के समस्त उपहारों पर केवल अपना ही जन्मसिद्ध अधिकार समझते हैं (उद्धार १-५)।

प्रेमीजी की शैली भावात्मक है। फलतः उनके कथन बड़े सरस हैं। अलंकारों एवं लक्षणाव्यंजना से भी कथनों में मायुक्तता भरी गई है। मालती कहती है—यह इंद्रच्छप माणवक हार भी धारण कर लो। आकाश के नक्षत्र भी इस हार से ईर्ष्या करते हैं कि इसे तुम्हारे गले का हार बनने का सीमाव्य प्राप्त हो गया और वे आकाश में तरसते ही रहते हैं। तभी तो वे रात भर आँसू बहाकर तुम्हिन कणों से पृथ्वी का आँचल भर देते हैं (शपथ १-६)। सारे नाटक राष्ट्रीयता की भावना से ओतप्रोत हैं। देश की लगन, पानों के हृदयों में भरी है एवं मातृभूमि की रक्षा के लिये वे प्राण होमते हैं। प्रेमीजी में वर्गविचित्र की प्रधानता है। उनके नायक, चित्रिय शीर, साहसी, मातृभूमि उद्धारक और अभिमानों हैं। नायिकाएँ त्याग और प्रेम की मूर्तियाँ हैं। इनमें शपथ की कंचन वेश्या अलग है जिसको नाटककार ने बड़ी उदात्तता प्रधान की है। स्कंदगुप्त की देवसेना के समान वह भी देशभक्त, स्नेहशीला और त्यागमयी है। त्याग के द्वारा वह सबसे ऊपर उठ जाती है। विष्णुवर्द्धन कहता है—'तुम सुहानी, मंदाकिनी और उमा से कम वीरायना नहीं हो। वह सामने जो कीर्तिस्तंभ खड़ा है उसके मूल में आधारशिला के रूप में तुम भी हो, इसे मत भूलो—देशकार्य की स्वयंसेविकाओं में तुम सबसे आगे रहो।'।

आलोच्य काल के दूसरे प्रमुख ऐतिहासिक नाटककार हैं लक्ष्मीनारायण मिश्र। इनके नाटक हैं—प्रशोक (१९३६), गरुडध्वज (१९४५), बत्सरज (१९५०), एवं वितस्ता की लहरें (१९५३)।

लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटक भारतीयता एवं भारतीय संस्कृति के बाहक हैं। मिश्रजी ने नाटको को भूमिकाओं में अपना वह मत स्पष्ट किया है। भारतेंदु एवं प्रसाद की यह विचारधारा कि भारत सर्वश्रेष्ठ देश है, मिश्रजी के नाटकों में

व्याप्त है। इसके लिये विदेशियों एवं भारतीयों के आचरण की तुलना करके भारतीयता को स्पष्ट सिद्ध किया गया है। उदयन कांचनमाला से कहता है—‘सुनते है; यवन देश बड़ा सुंदर है कांचन।’ उत्तर में कांचनमाला कहती है—‘ऊपर से, भीतर उसके न यह दया है, न यह धर्म, न विश्वास’ (वत्सराज)। वितस्ता की लहरें नाटक की यवनबाला वसंतसेना कहती है—यवन बीर, प्रेमिका के चरणों में लेकर चलता है। पत्नी के राज्य में माता का प्रवेश वर्जित है। तीस के ऊपर वहाँ कोई नारी जीना नहीं चाहती। तुम लोग तो वहाँ घरती को माता कहते हो। गुरु और ब्राह्मण की पत्नी को माता मानते हो। राजा की रानी और नहीं तो भ्रष्ट युवराज की रानी भी तुम्हारी माता हो गई। पुरु अलिकसुंदर से कहता है—यवन जाति को छोड़कर भूमंडल में अन्य निवासी तुम्हारे लिये केवल शत्रु रहे हैं। मित्रभाव तुम्हारा केवल अपने लिये है, केवल अपनी जाति के लिये रहा है, औरों के लिये नहीं। हम युद्ध करते हैं कर्मभाव से, शत्रुभाव वहाँ भी नहीं होता (वितस्ता की लहरें अंक ३)। भारतीयता का यह गौरव उनके नाटकों में सर्वत्र प्रतिबिम्बित है।

भारतीय संस्कृति को नाटकों में प्रमुख स्थान मिला है। नाटककार का कथन है कि मैं भारतीय संस्कृति का व्याख्याता हूँ, भारतीय संस्कृति का उदात्त रूप नाटकों में प्राप्त है। पात्र वेद, गीता और उपनिषदों का साक्ष्य प्रस्तुत करते हैं और व्यास, वाल्मीकि एवं शास्त्रीय विधान का निर्देश करते हैं। धर्म, भाग्य और पुनर्जन्म में बिरबास व्यक्त किया गया है। पति और पत्नी का अनुराग एक जन्म का नहीं है, वत्सराज का उदयन और गरुडम्बर का विक्रममित्र इसकी घोषणा करते हैं। भागवत धर्म के प्रति आस्था व्यक्त की गई है। भागवत धर्म के तीन स्तंभ—शक्ति, शिव एवं विष्णु के प्रति भक्ति का प्रदर्शन नाटकों में उपस्थित है। भारतीय संस्कृति में नारी भोग की वस्तु नहीं है, इस मत की स्थापना प्रबलता से हुई है। भारतीय विदेशी स्त्रियों के प्रति भी अनुदार नहीं रहे हैं, जबकि विदेशियों ने भारतीय स्त्रियों पर बर्बरताएँ डाली हैं। वितस्ता की लहरें नाटक में अलिकसुंदर की प्रेयसी सुंदरी ताय्या का अपहरण तक्षशिला के स्नातक करते हैं। स्नातक ताय्या से कहते हैं—हमारे साथ तुम्हें। स्थान वहीं रहेगा जो हमारी माता का है। ताय्या जब वापिस अलिकसुंदर के पास लौटी तो वह बताती है—‘इस देश के निवासी पराई स्त्री को माता मानते हैं। मेरी आँखों में सीधे किसी ने देखा तक नहीं’ (वितस्ता की लहरें, अंक ३)। भारतीय चरित्र की उदात्तता सिद्ध करने के लिये अपने नाटकों में नाटककार ने विदेशी युवतियों का समावेश कराया है जो भारतीयता का गुणगान करती हैं। इनमें से अनेक भारतीयों को पतिक्रम में अपनाती हैं। गरुडम्बर की कौमुदी कुमार देवभूति के साथ छिप जाती है और अंत में न्यायसभा में घोषणा करती है कि बाकुभो भी दया पर छोड़ कर यवन युवक भाग गया था, मेरी रक्षा की कुमार देवभूति ने। अब भाग ही

निर्याय दें कि मैं किसकी हूँ। पारसीक राजकुमारी तारा और रजनी युवराज भद्र-बाहु और खड्ग से प्रेम करती है और उनके सामने आत्मसमर्पण करती है। दशाश्वमेध की कौमुदी यवनछत्रप अंगारक की उपेक्षा करके वीरसेन का वरण करती है। भारतीय नारियों का अत्यंत उज्ज्वल रूप इन नाटकों में प्राप्त होता है। वे पतिपरायणा हैं और पति एवं राष्ट्रकल्याण की कामना से सपत्नी को भी सहती हैं। वितस्ता को लहरों नाटक की रोहिणी एवं वत्सराज की वासवदत्ता इसके प्रत्यक्ष उदाहरण हैं। नाटकों के नायक भी बहुत ऊँचे हैं। इनकी उदात्तता सबको प्रभावित करती है। वीरसेन, विक्रममित्र, पुरु और उदयन उदात्त नायक हैं। इनके साथ ही विष्णुगुप्त, कालिदास, योगंधरायण जो प्रमुख पात्र हैं, भारतीयता के उन्नायक हैं।

मिथजी के ऐतिहासिक नाटकों में बौद्धधर्म की हीनता प्रतिपादित है। इसके तीन कारण नाटकों में उल्लिखित हैं—(१) भारतीय सनातन धर्म में आश्रमों की व्यवस्था है, जिसके प्रति नाटककार का पूज्य भाव है। इनमें क्रमशः गमन होता है। बौद्धों ने बालक बालिकाओं को लाखों की संख्या में संन्यासी बनाकर उनके हाथ में भिक्षापात्र दे दिया। इस पद्धति का विरोध करते हुए गरुडध्वज के आदर्श नायक विक्रममित्र कहते हैं—‘पता नहीं ऐसे लाखों करोड़ों बालक बहकाकर इन विहारों में बंद कर दिए गए और जो राष्ट्र के रक्षक कहाने, युवा होने पर जो शास्त्र से देश और जगत् की रक्षा करते, उनके हाथ में धनुष और भल्ल के स्थान पर भिक्षापात्र दे दिया गया (गरुडध्वज अंक २)। इस विधान से बौद्ध विहार भ्रष्ट आचरण के कुतूहल भट्टे बन गए। (२) दूसरा कारण था कि इन बालक, युवकों के हाथ से शास्त्र छुड़ा दिया गया। अहिंसा के भाव ने भारतीयों को कायर बना दिया और वे शास्त्र छोड़कर चैत्य विहारों में बैठ मुफ्त के भोजन से देह फुला कर शास्त्रचिंतन में रत दिखाई देने लगे। नाटककार का मत है कि शास्त्र शास्त्र से अधिक उपयोगी है। विक्रममित्र कहते हैं—शास्त्र से किसी भी अंश में शास्त्र हीन नहीं है। राष्ट्र की रक्षा कोरे शास्त्र से ही नहीं हो सकती। शास्त्ररक्षित राष्ट्र में ही शास्त्र का जन्म होता है। शास्त्र का जन्म शास्त्र के बहुत पीछे हुआ है (गरुडध्वज अंक २)। इसी कारण नाटककार ने कवि कालिदास को गुदरत दिखाया है और लक्ष्मिला के स्नातकों द्वारा विदेशी यवन आक्रमण का सक्रिय विरोध कराया है। (३) तीसरा कारण है कि बौद्धों ने विदेशियों को भारत पर आक्रमण के लिये आमंत्रित किया और उनका साथ दिया। विक्रममित्र कहते हैं—उनके अनुयायियों का काम हो गया विदेशियों को निमंत्रणकर इस पवित्र भूमि को पदचलित करना (गरुडध्वज अंक २)।

आलोच्य काल के तीसरे प्रमुख ऐतिहासिक नाटककार है सेठ गोविंद दास जिनके ऐतिहासिक नाटक हैं—(१) कुलीनता १९४१, (२) शशिगुप्त १९४२, (३) शेर-

शाह १९४५, (४) महात्मा गांधी १९४६, (५) महाप्रभु बल्लभाचार्य । सेठजी गांधीजी के नेतृत्व में चले कांग्रेसी विरोधी आंदोलन के कर्मठ सेनानी हैं और कई बार जेलयात्रा कर चुके हैं । अतः उनके नाटकों में देशप्रेम एवं गांधीवादी मान्यताएँ प्रतिबिंबित हैं । शशिगुप्त का शकटार कहता है—‘वैसमिक के संमुख व्यक्तिमत्ति का कोई महत्त्व नहीं । चाहे वह व्यक्ति कोई भी क्यों न हो’ (शशिगुप्त ४-३) । सेठजी का शेर जी मुसलमान है तो क्या, वह देशप्रेमी है । वह कहता है—‘मैं हूँ हिंदी, इसी मुल्क में पैदा हुआ, यहीं की आबोहवा में पला, यहीं की मिट्टी से बना और इसी मिट्टी में मिलूँगा । यहाँ से बाहर देखने के लिये मेरे पास कुछ नहीं । हिंदुस्तान ही मेरे लिये सब कुछ है । यहाँ के रहनेवाले चाहे वह किसी भी मजहब मिल्त के हों, मेरे भाई बिरादर हैं ।’ ‘‘‘‘‘जो हिंदुस्तान और यहाँ के रहनेवालों से नफरत करता है, वह चाहे मेरा मजहब ही क्यों न हो मैं उससे नफरत करता हूँ’ (शेरशाह) । अशोक नाटक के अंत में पं० नेहरू अशोक बकसमन्वित तिरंगा झंडा फहराते दिखाए गए हैं । यह भी राष्ट्रीय भावना का प्रतिबिंब है ।

सेठजी का गांधीवादी दृष्टिकोण महात्मा गांधी नाटक के अतिरिक्त वनतन अन्वय भी उपस्थित है । अशोक में वर्णित अहिंसा और प्रेम की विजय एवं अहिंसा का प्रचार इसी गांधीवादी दृष्टिकोण की झुंझला है । कुलोनता में नीब ऊँच की भावना का विरोध मिलता है । सेठ गोविंददासजी अपने नाटकों में इतिहाससम्मत कथानक को देने का प्रयास करते हैं जैसा कि नाटकों की भूमिकाओं से स्पष्ट है । शशिगुप्त की भूमिका में वे कहते हैं—‘डाक्टर हरिचंद्र सेठ की इस काल की नई सोचों ने मुझे कुछ ऐसा आकणित किया है कि मैं इस रचना के लोभ का संवरण न कर सका’ । अशोक नाटक की भूमिका में वे इतिहास सामग्री का स्पष्टोत्तर करते हैं । महाप्रभु बल्लभाचार्य में अलौकिकता का समावेश कर नाटककार ने उसे पीरा-खिड़ता दे दी है यद्यपि यह ऐतिहासिक नाटक है । बड़ी सरलता से आरंभ और अंत को संशोधित कर उसे बौद्धिक रूप प्रदानकर ऐतिहासिकता की सीमा में लाया जा सकता था ।

बुवाबनलाल बर्मा ऐतिहासिक उपन्यासकार के रूप में अत्यंत प्रसिद्ध हैं । बर्माजी ने कई ऐतिहासिक नाटकों की भी रचना की है, वे हैं—(१) कांसी की रानी (१९४८), (२) हंस मयूर (१९४९), (३) पूर्व की ओर (१९५०), (४) बीरबल १९५०, (५) जहाद्वार शाह (१९५०) एवं (६) ललित विक्रम (१९५३) । बर्माजी ऐतिहासिक उपन्यास के क्षेत्र में औरबलपूर्ण श्रेष्ठ प्रासन के अधिकारी बन चुके हैं । जहाँतक नाटकों का प्रश्न है, इस क्षेत्र में प्रेमचंद की भांति उत्तम नाटकों का निर्माण नहीं कर पाए । इसका कारण है नाट्यकला का सांस्कृतिक रूप आपके सामने नहीं था । वे संवादों के माध्यम से कथा को भाग्य बढ़ाते हैं । यदि दूरवर्षों, अंकों के स्थान पर परिच्छेद लिख दिया जाय और रंगनिर्देशों के दोनों ओर के

कोष्ठकों को हटा दिया जाय तो ये नाटक संवादप्रधान उपन्यास बन जायेंगे। इन नाटकों की यही विशेषता है कि हम पढ़ने में रस लेते हैं और नाटकों के माध्यम से ऐतिहासिक सामग्री को हृदयंगम करते हैं। बर्माजी ऐतिहासिक उपन्यासों के समान नाटकों में भी इतिहासतत्व की प्रधानता रखते हैं जिसका स्पष्टीकरण उन्होंने भूमिकाओं में किया है। ऐतिहासिक उपन्यासों में बर्माजी ने मध्यकाल को अपनाया है तो नाटकों में मध्यकाल और प्राचीन हिंदूकाल को। बीरबल, जहाँदार शाह एवं भौसी की रानी नाटकों का संबंध मध्यकाल से है। भौसी की रानी नाटक में ऐतिहासिक उपन्यास भौसी की रानी लक्ष्मीबाई की इतिहाससामग्री संक्षिप्त होकर आ गई है। ऐसा प्रतीत होता है, बर्माजी ने सोचा उपन्यास पढ़नेवाले भौसी की रानी लक्ष्मीबाई उपन्यास पढ़ लेंगे और नाटक प्रेमियों के लिये भौसी की रानी नाटक लिखा, ताकि दोनों भौसी की रानी का देशप्रेम प्राप्त कर सकें। हंसमयूर का संबंध विक्रम शताब्दी से है, ललित विक्रम उत्तर वैदिक काल से जुड़ा है तो पूर्व की ओर उस अतीत गौरवशाली भारत से शृंखलित है जब भारतीय जलयानों पर चढ़कर भारतीय संस्कृति का डंका विदेशों में बजा रहे थे और आर्य साम्राज्य की स्थापना कर रहे थे। ललित विक्रम में कहानी कम है, वर्णन अधिक। वैसे तो सभी नाटक वर्णनों से भरे पड़े हैं किंतु ललित विक्रम में संवादों एवं रंगनिर्देशों के माध्यम से कथा और वर्णनों को सामने रखा गया है। नाटककार का उद्देश्य है यह प्रचार करना कि निर्वाचन प्रणाली एवं मतदान प्रणाली आज प्रजातन्त्रात्मक प्रणाली के मूल में निहित है। हमारे यहाँ गणराज्यों में भी यह प्रचलित थी। इस प्रणाली को भूलक देना ही मुख्य उद्देश्य है।

पूर्व की ओर क्यों लिखा, भूमिका में इसका संकेत करते हुए नाटककार लिखता है—प्राचीन भारतीयों की समुद्रयात्राओं के प्रसंग पर हिंदी में नाटक और उपन्यास का अभाव है। उदंड, उत्पाती और छली, अरबतुंग निर्वासित होकर नाग-द्वीप पर जाता है, जहाँ वारा को प्रेम में फँसकर वह छूटता है और पुनः जाकर बाण्ड द्वीप में आर्य साम्राज्य स्थापित करता है। नाटक में कीर्तन, मल्लाहों के गीत और वारा का नृत्य इस दृष्टि से समाविष्ट किए गए हैं कि नाटक अभिनय में मनोरंजक बन जाय किंतु नाटक का अभिनय नहीं हो सकता है क्योंकि दूरयोजना अत्यंत दुष्कर है, वह सिनेमा में भले संभव हो। समुद्र में जलयान डूबता है और समुद्री तरंगों से अरबतुंग टीले पर गिरता है। समुद्र के किनारे पर ऊँची पहाड़ियाँ हैं। (२-२)। समुद्र ने यान चला रहा है और किनारे पर पहाड़ी के ऊपर युद्ध हो रहा है (२-४)। समुद्र में वो यान आते हैं (३-१)। अभिनय की कठिनाई की ओर नाटककार का ध्यान है सभी वो वह भूमिका में लिखता है—‘खेननेवाले को रंगमंच-सर्जन में कुछ कठिनाई अनुभव हो सकती है। परंतु हर एक युग में रंगमंच के सुधारने सँभारने की साथ तो अभिनयकर्ताओं में रही है। मुझे उसी साथ का सहारा है।’

हंसमयूर की शैली भी बड़ी औपन्यासिक है। नाटक का नायक कौन है ? इंद्रसेन अंत में सामने आता है। इंद्रसेन का नाम 'कृत' है। इसी नाम पर कृत संबन्ध प्रस्तुत हुआ। वह वीर है और तन्वो उसकी पत्नी बनती है। गर्दमिल्ल नाटक में अत्यधिक ध्यान है जिसके आधार पर कथा भ्रमसर होती है। इस दृष्टि से गर्दमिल्ल ही नायक है किंतु उसका चरित्र उदात्त नहीं है और न चित्रण सजीव है। सिंह द्वारा उसकी मृत्यु भी उसके चरित्रचित्रण की निर्बलता है। नाटक की स्त्रियाँ विचलित होकर नीचे गिरती हैं और अपना नाम 'चंचला' सिद्ध करती हैं, सुनंदा धाविका बनकर गृहस्थी में फँसी, तन्वी ने इंद्रसेन को मारने का प्रयत्न किया था वह इंद्रसेन के प्रेमपाश में फँसी। नाटक में राजा भी गाता है यद्यपि गाने की आवश्यकता न थी। कालकाचार्य एवं सुनंदा धर्मप्रवार के लिये गीत गाते विदा होते हैं। छायाविर्णों का प्रयोग भी नाटक में हुआ है (१-३)। एक दृश्य में तो एक भी कथोपकथन नहीं केवल रंगनिर्देश लिखे गए हैं (४-३)। लक्ष्मीनारायण मिश्र का 'गरुडचक्र' भी इसी विषय का नाटक है किंतु उसमें प्रेरणा, बल, प्रांजलता एवं नाट्यकौशल है जो यहाँ प्राप्त नहीं है।

अन्य ऐतिहासिक नाटकों में भी हिंदूकाल के वीरों को प्रधानता प्राप्त हुई है। इनमें से कुछ विशिष्ट व्यक्ति हैं जिनपर बहुत अधिक ध्यान दिया गया है। ये व्यक्ति हैं—बुद्ध, चंद्रगुप्त मौर्य, चाणक्य, सिकंदर, अशोक, विक्रमादित्य, समुद्रगुप्त। महात्मा बुद्ध का जीवन प्रभावपूर्ण है जिसने इतिहासज्ञों एवं साहित्यकारों को आकर्षित किया है। बुद्ध के जीवन पर लिखे गए नाटक हैं—गामवृक्ष बेनीपुरी कृत 'तथागत', विश्वम्भर सहाय कृत बुद्धदेव (१९४०), रामप्रसाद बिचार्या रावी कृत प्रबुद्ध सिद्धार्थ (१९४१)। गौतम के छोटे भाई गौतमनंद को लेकर जगन्नाथप्रसाद मिलिब ने 'गौतमनंद' नाटक (१९४२) लिखा। चंद्रगुप्त और चाणक्य ने भारत में बहुत नाम पाया है। इसी के साथ तत्कालीन सिकंदर-पुत्र ने भी नाटककारों को आकृष्ट किया है। मुद्राराक्षस में बख्ति चाणक्य चंद्रगुप्त के संघर्ष को लेकर रामकुमार वर्मा ने कौमुदी महोत्सव (१९४३) को दूसरे रूप में प्रस्तुत किया। चाणक्य के अद्भुत व्यक्तित्व से प्रभावित होकर जनार्दन राय नागर ने 'आचार्य चाणक्य' नाटक (१९४३) लिखा। शकारि विक्रमादित्य को सामने रखकर कई नाटक प्रणीत हुए। ये हैं—विराज कृत 'विक्रमादित्य' (१९३९), ठाकुरप्रसाद सिंह कृत 'विक्रम' (१९४३), उदयशंकर मट्ट कृत 'शकविजय' (१९४४) एवं कालिदास (१९४०)। समुद्रगुप्त के ऊपर दो नाटक निमित्त हुए जो हैं—वैकुण्ठनाथ दुग्गल कृत 'समुद्रगुप्त' (१९४९) एवं दशरथ ओझा कृत सम्रट् 'समुद्रगुप्त' (१९४०)।

हिंदूकाल के अन्य वीरों एवं वीरांगनाओं को अपनाकर जो नाटक निर्मित हुए वे हैं—वैकुण्ठनाथ दुग्गल कृत 'हर्ष' (१९४१), मानुप्रताप सिंह कृत 'राज्य श्री' (१९४३)। प्राचीन हिंदू भारत की भाँकियों को प्रस्तुत करनेवाले नाटक हैं—

गोविन्दवल्लभ पंत कृत बौद्धकालीन नाटक 'मंतः पुर का चित्र' (१९४०), उमेश कृत 'चतुर्भुज' रत्नशंकर कृत 'कुक्षीक' (१९५१) एवं अर्जुन जीने काश्मिर द्वारा प्रणीत 'भावि भारत' (१९५२)

मुस्लिम काल को अपनाकर भक्तशिरोमणि मीरा को छोड़कर उन हिंदू बीरों एवं बीरांगनाओं को नाटकीय गौरव प्रदान किया गया जिन्होंने धर्म और मातृभूमि के रक्षार्थ आतताइयों से साहसपूर्वक लोहा लिया। मीरा संबंधी नाटक हैं—मुरारी मांगलिक कृत 'मीरा' (१९४०) एवं ठाकुर प्रसाद सिंह कृत 'मत्तबाली मीरा'। हिंदू-बीरों में महाराणा प्रताप और शिवाजी ने सबसे अधिक गौरव पाया जिन्होंने बघन आक्रांताओं के दाँत खट्टे किए और जिन्होंने धर्म और मातृभूमि के रक्षार्थ सतत युद्ध किए। प्रतापसंबंधी नाटक हैं—जगन्नाथ प्रसाद मिलिंद कृत 'प्रताप प्रतिज्ञा' (१९३८) एवं देवराज दिनेशकृत 'मानव प्रताप' (१९५३)। शिवाजीसंबंधी नाटक हैं—मिश्रबंधु कृत 'शिवाजी' (१९३८), अन्य हिंदूवीरों एवं बीरांगनाओं से संबद्ध नाटक हैं—चतुरसेन शास्त्री कृत 'अमरसिंह', 'अजीत सिंह' और 'राजसिंह'; और परिपूर्णानंद-कृत 'रानी भवानी' (१९३८)। सीताराम चतुर्वेदी ने 'अनारकली' (१९४६) में मुस्लिमकाल की प्रसिद्ध प्रेमकथा वर्णित की।

अंग्रेजीकाल से संबद्ध नाटकों में सबसे अधिक मान्यता मिली है किसी की रानी लक्ष्मीबाई को जिसके देशभक्ति से विभित जीवन को लेकर लिखे गए नाटक हैं—रमेश कृत 'लक्ष्मीबाई' (१९५०), विमला रैना कृत 'अनंत' (१९५०), कंचन-लता सक्सेना कृत 'लक्ष्मीबाई' (१९५१) एवं राजेश्वर गुप्त कृत 'लक्ष्मीबाई' (१९५१)। रानी के सहायक और प्रसिद्ध देशप्रेमी नानाजी के जीवन से संबद्ध नाटक, नाना फडनवीस, (१९४६) परिपूर्णानंद ने लिखा। बाजीराव पेशवा द्वितीय की बघन प्रेमसी मस्तानी की प्रेमकथा को लेकर रास बिहारीलाल ने 'कालकन्या' (१९५३) नाटक प्रणीत किया।

तृतीय अध्याय

एकांकी

प्रकृति परिवर्तनों के अवसरों पर हमारे यहाँ नृत्य, संगीत एवं अभिनयों को विशेष परंपरा रही है। हमारे यहाँ नाटक की उत्पत्ति मूलतः धार्मिक है और नाटक के समस्त मूलतत्त्व वेदों में विद्यमान हैं। वेदों में नाटकीय संवादों की परंपरा उपलब्ध है। लघुनाटकों का आदिरूप ये ही संवाद हैं। अनेक ऋग्वेद में ऐसी अनेक कृष्णार्ण मिलती हैं जो नाटकीय शैली में विरचित हैं। इन वैदिक अभिनयों को हिंदी एकांकी का पूर्वज मान सकते हैं। अभिनय कला जननाटकों के विविध रूपों में विकसित हुई। उत्तर भारत की रामलीला, बंगाल की यात्रा, ब्रजभूमि की रासलीला, महाराष्ट्र का ललित, गुजरात का मवाई, राजस्थान का कठपुतली और नौटंकी आदि भी लघु-नाटकों के विविध रूप हैं।

संस्कृत साहित्य में रंगमंच, अभिनय तथा रूपकों के भेदों उपभेदों की प्रशस्त परंपराएँ मिलती हैं। हमारे यहाँ मानवजीवन का व्यापक अध्ययन, कलात्मक अभिव्यंजन और नाट्यविधान के अनेक रूप मिलते हैं। जहाँ एक ओर ग्यारह अंकों में वृत्तकाय नाटक लिखे गए, वही विविध रूप और शैली के रूपक और कहीं कहीं तो केवल तीन दूर्यों तक के लघु रूपक लिखने की परंपराएँ मिलती हैं, परंतु ये नाटकीय प्रयोग आधुनिक एकांकी से भिन्न हैं। 'अंक' शब्द का अर्थ और प्रयोग मनमाने ढंग से हुआ है। इसकी कोई निश्चित सीमा नहीं मिलती है। संस्कृत में व्यायोग, प्रहसन, नाण्य, बीषी, नाटिका, मोछो, सट्टक, नाट्यरासक, प्रकाशिका, उत्साह्य, काव्य, प्रेक्षण, अंगदित, विलासिका, प्रकरणिका और हल्लीश इत्यादि सब एकांकी ही हैं। इन सब प्रकारों की शिल्पविधि जटिल थी। आधुनिक हिंदी एकांकी की सभी प्रचलित शैलियाँ जोड़े से परिवर्तन से इन्हीं में समा सकती हैं। संस्कृत नाटकीय परंपरा का हिंदी एकांकी, विशेषतः भारतेंदु और द्विवेदीकालीन एकांकी पर स्पष्ट प्रभाव पड़ा है। भारतेंदुजी ने संस्कृत परिपाटी पर रूपक तथा उपरूपकों के उदाहरण प्रस्तुत किए थे। आधुनिक एकांकी का रूप आज कुछ परिवर्तित अवश्य हो गया है, किंतु यह कहना भ्रामक है कि भारतीय साहित्य में एकांकी ये ही नहीं।

भारतेंदु युग में हिंदी एकांकी का विकास कई चाराधों में हुआ था।

१. राष्ट्रीय ऐतिहासिक द्वारा : इस वर्ग के अंतर्गत हम भारतेंदु हरिश्चंद्र-कृत 'भारतवर्षा', 'भारतजननी', राधाचरण गोस्वामीकृत 'भारतमाता', रामकृष्ण

वर्माकृत 'भारतोद्धार', काशीनाथ खत्रीकृत 'तीन परम मनोहर ऐतिहासिक रूपक'; राधाचरण गोस्वामीकृत 'भ्रमरसिंह राठौर'; राधाकृष्णदास का 'महारानी पद्मिनी'; रामकृष्ण वर्मा कृत 'पद्यावती'; 'वीरनारी'; 'कृष्णकुमार' आदि एकांकी रख सकते हैं। इस प्रकार के एकांकियों का उद्देश्य जनता में देश तथा राष्ट्र के प्रति राष्ट्रीय जागृति उत्पन्न करना, आदर्श चरित्रों का गुणगान कर नवप्रेरणा देना तथा मनोरंजन की अपेक्षा शिक्षा देना अधिक रहा है। ये नाट्यकार मनोरंजक सामग्री से मिश्रित कर ऐसा उपदेश दे रहे थे, जो लोकजीवन में जागृति उत्पन्न करता था। युगव्यापी राजनैतिक और राष्ट्रीय चेतना इनमें मुखरित हुई थी।

२. सामाजिक यथार्थवादी धारा : राष्ट्रीय जागृति के साथ एकांकीकारों की दृष्टि समाज की पतितवस्था की ओर गई। सामाजिक कुरीतियों पर आक्रमण करते हुए समस्या एकांकी लिखे गए। इनका संबंध यथार्थ जीवन, समाज और युग में नित्यप्रति पाए जाने वाले पात्रों से है। भारतेन्दुजी कृत 'भारतदुर्दशा', राधाचरण गोस्वामीकृत 'भारतवर्ष में यवन लोग'; श्रीशरणकृत 'बाल विवाह'; प्रतापनारायण मिश्रकृत 'कलिकौतुक रूपक'; अंबिकादत्त व्यासकृत 'कलियुग और घो'; किशोरीलाल गोस्वामीकृत 'चोपट चपेट' तत्कालीन समाज में व्याप्त माना कुरीतियों और सामाजिक रूढ़ियों पर व्यंग्य करते हैं। प्रहसन लिखकर भी समाज-सुधार का प्रयत्न किया गया। राधाचरण गोस्वामी कृत 'तन मन धन श्री गुप्तार्द्रि जी के अर्पण' और 'बूढ़े मुँह मुँहासे', देवकीनंदन त्रिपाठीकृत 'कलियुगी जनेऊ' (संवत् १९४३), निंदीलाल मिश्र कृत 'विवाहिता बिलाप', बालकृष्ण भट्ट कृत 'शिक्षादान', राधाकृष्णदास कृत 'दुखिनी बाला'; काशीनाथ खत्री कृत 'बाल विधवा' आदि प्रहसनों में हिंदुओं की सामाजिक रूढ़ियों पर व्यंग्य किए गए हैं।

३. धार्मिक पौराणिक धारा : धर्म के प्रति जनता में सदा में श्रद्धा और उत्साह रहा है। पौराणिक एकांकी बड़े उत्साह से पढ़े और अभिनय किए जाते थे। भारतेन्दुजी कृत 'माधुरी'; और 'धनंजय विजय'; श्रीनिवासदासकृत 'प्रह्लाद चरित्र'; पं० बदरीनारायण प्रेमचनकृत 'प्रयाग रामागमन'; राधाचरण गोस्वामीकृत 'श्रीदामा' और 'सती चंद्रावली', शालिग्राम वैश्यकृत 'मयूरचक्र'; बालकृष्ण भट्टकृत 'दमयंती स्वयंवर'; जैनेंद्र किशोरकृत 'सोमावती अथवा धर्मवती'; कान्तिकृष्णदास रचित 'उषा-हरण'; 'गंगोत्तरी'; 'द्रोपदीचौरहरण'; 'निःसहाय हिंदू', मोहनलाल बिष्णुलाल पांड्याकृत 'प्रह्लाद', संगबहादुरमल्ल कृत 'हरतालिका' इत्यादि धार्मिक पौराणिक धारा का प्रतिनिधित्व करते हैं।

४. हास्य व्यंग्यप्रधान धारा : हास्यप्रधान प्रहसन विशेष रूप से लिखे गए। ये प्रहसन सामाजिक और धार्मिक दोनों ही विषय पर लिखे गए थे। शैली की दृष्टि से इनपर पारसी रंगमंच का प्रभाव था। शिष्ट हास्य तथा व्यंग्य नहीं है। भाषा चलती हिंदी है। रचनाविधान में स्वतंत्रता और विचारों का आधिक्य है,

भाकार संचित और हास्य में अतिरेक है। किशोरीलाल गोस्वामी कृत 'बीपटचपेट'; बीवरी खलसिंह कृत 'बेरया नाटक', विजयानंद त्रिपाठी कृत 'महा अंधेर नगरी', प्रतापनारायण मिश्र कृत 'भारतदुर्दशा'; कलिकौतुक रूपक, काशीनाथ खत्री कृत 'ग्रामपाठशाला नाटक', 'निकुष्ट नौकरी'; पं० रुद्रदत्त शर्मा कृत 'पाखंडमूर्ति', 'स्वर्ग में सबजेकट कमेटी' आदि उल्लेखनीय ग्रंथ हैं।

इस युग में हिंदी एकांकी का प्रारंभ था। कोई निश्चित नाट्यप्रणाली हिंदी एकांकीकारों के संमुख नहीं थी। कलात्मक दृष्टि से ये एकांकी ऊँचे नहीं हैं। इनका शिल्प कमजोर है। इनमें परिहास असंगत और स्वाभाविकता का उल्लंघन करता हुआ लगता है। पात्रों का चरित्रचित्रण स्थूल है। 'एकांकी' शब्द का प्रयोग न कर 'रूपक' शब्द का प्रयोग किया गया है। 'दृश्य' के लिये किस शब्द का प्रयोग किया जाय, यह भी अनिश्चित था। प्रायः 'गर्भक' का प्रयोग दृश्य के लिये होता था। 'अंक' शब्द 'दृश्य' का ही पर्याय प्रतीत होता है। समय और स्थान के संकलनों पर कोई ध्यान नहीं दिया गया। अतः शैली में कृत्रिमता भा गई है। इनपर पारसी रंगमंच का प्रभाव दृष्टिगोचर होता है। संगीत, शेर, दोहे और उर्दू के शब्दों का खुला प्रयोग है। कृत्रिम नाटकीय साधनों जैसे 'स्वगत, प्रकट, आप ही आप' मन में; प्रकाश' आदि शब्दों का स्थान स्थान पर उल्लेख है। श्रीभारतेंदु हरिश्चंद्र, काशीनाथ खत्री, राधाचरण गोस्वामी, प्रतापनारायण मिश्र, किशोरीलाल गोस्वामी, रामकृष्णदास, बड़ीनारायण बीवरी 'प्रेमचन', निंदीलाल मिश्र आदि भारतेंदु-कालीन प्रमुख एकांकीकार हैं।

द्विवेदी युग में एकांकी

इस युग में नाट्य साहित्य की धारा कुछ मंद सी रही। अभिनय कला का प्रचार कम था, रंगमंच का प्रभाव था और शिक्षित समाज की अभिनय के प्रति अरुचि थी। नाटक में अभिनय करना हीन दृष्टि से देखा जाता था। समाज की यह उपेक्षावृत्ति नाट्यकला के लिये हानिकार हुई। इस युग के नाट्यकारों पर बंगला और अंग्रेजी नाट्यसाहित्य विशेषतः द्विजेंद्रलाल राय और रबींद्र के नाटकों का प्रभाव पड़ा था। योरोप में कृत्रिम भावुकता, रोमांटिक अतिरंजना और सौंदर्य साधन के पुराने मापदंडों के विरुद्ध नावेंजियन नाटककार हेनरिक इब्सेन ने यथार्थवादी आंदोलन प्रारंभ किया। उन्होंने सामाजिक यथार्थवादी दिशा में जनरुचि को भोड़ दिया। उनके नाटकों में व्यंग्य, उपहास, कटाक्ष और आलोचना का संमिश्रण था। पारश्चात्य प्रभाव तथा कुछ अंग्रेजों के सीधे अनुकरण से हिंदी एकांकी में नवीनता का समावेश हुआ। भारतेंदु युग में जो एकांकी संस्कृत परिपाटी पर विरचित हुआ था, वह धीरे धीरे पारश्चात्य प्रणाली से प्रभावित होने लगा। संस्कृत परिपाटी छूटने लगी और नए ढंग के एकांकी लिखे जाने लगे। नई समस्याएँ, विचारधारा, गद्य की शिष्ट

भाषा का प्रयोग प्रारंभ हुआ। उत्सवों और स्कूल कालेजों में अभिनय योग्य एकांकियों की माँग बढ़ने लगी। विद्याभियों के हित की दृष्टि से नाटक लिखे गए। यद्यपि नाटक साहित्य काफी लिखा गया, किंतु अभिनय योग्य सुखविपूर्ण एकांकी कम मिलते थे। द्विवेदीयुगीन एकांकी तीन चाराधों में विकसित हुए :

१. सामाजिक व्यंग्यात्मक धारा : इस वर्ग में कुछ तो वे ही समस्याएँ थीं, जो भारतेंदु युग से चली आ रही थीं, पर कुछ नई समस्याएँ भी एकांकियों का विषय बनीं, जैसे आनरेरी मजिस्ट्रेटो, म्युनिस्पैलिटी का चुनाव, पारवात्य शिष्टाचार का प्रचानुकरण, मालिक नौकर समस्या, फैशन परस्ती, नारी स्वातंत्र्य, हिंदी की दुर्दशा, सार्वजनिक जीवन की त्रुटियाँ आदि। जहाँ एक ओर इन त्रुटियों का उन्मूलन करने का प्रयत्न किया गया, वहाँ दूसरी ओर सामाजिक नवनिर्माण के लिये कुछ एकांकीकारों ने नए रूप प्रस्तुत किए थे। प्रथम वर्ग में सर्वश्री चंडीप्रसाद 'हृदयेश', पं० तुलसीदास 'शैवा', जी० पी० श्रीवास्तव, बदरीनाथ मट्ट, हरिशंकर शर्मा, प्रेमचंद, सुदर्शन, रूपनारायण पांडेय, रामनरेश त्रिपाठी, पांडेय बेबनशर्मा 'उग्र', ब्रजलाल शास्त्री, डा० सत्येंद्र, जयशंकरप्रसाद आते हैं; दूसरे वर्ग में श्रीराम वाजपेयी, मुरारीलाल शर्मा, कुंजबिहारीलाल सनेही, रामसिंह वर्मा, सरयूप्रसाद त्रिदु, शिवरामदास गुप्त आदि रखे जा सकते हैं। जी० पी० श्रीवास्तव का 'साहित्य का सपूत' (१९३२) में उस युग की समस्त साहित्यिक गतिविधि स्पष्ट की गई है। उनका 'मोहिनी' (१९२२) साहित्य के प्रश्नों पर अपूर्व प्रहसन है। इस प्रकार सामाजिक एकांकीकारों ने अनेक साहित्यिक त्रुटियों की ओर भी साहित्य संसार का ध्यान आकृष्ट किया था। यह एक नवीन दिशा थी।

२. राष्ट्रीय ऐतिहासिक धारा : देश में राजनैतिक जागृति हो रही थी। अतः हमारे एकांकीकारों का ध्यान भारत के गौरवमय अतीत की ओर गया। फलतः इतिहास की गौरवशाली घटनाओं को लेकर राष्ट्रीय नवनिर्माण संबंधी आदर्शवादी नाटक लिखे गए। सियारामशरण गुप्त कृत 'कृष्णा' (१९२१), ब्रजलालशास्त्री कृत 'वीरांगनाएँ', सुदर्शन कृत 'रात्रपूत को हार' और 'प्रताप प्रतिज्ञा' (१९२६), सूर्यनारायण दीक्षित कृत 'चंद्रगुप्त' (१९२७) जैसे रचनाओं में स्वतंत्रतासंग्राम द्वारा उत्पन्न राष्ट्रियता, स्वदेशप्रेम, भाजादो की भावनाएँ, ऐतिहासिक पात्रों के माध्यम से प्रकट हुईं।

३. धार्मिक पौराणिक धारा : धार्मिक पौराणिक क्षेत्र में अपेक्षाकृत कम कार्य हुआ। इसमें सर्वश्री राधेश्याम कथावाचक, रामनरेश त्रिपाठी, श्रीरामशर्मा, जयशंकर प्रसाद आदि ने कुछ धार्मिक एकांकी लिखी। राधेश्याम कथावाचक कृत 'कृष्ण सुदामा'; 'शांति के दूत भगवान', 'सेवक के रूप में भगवान-कृष्ण'; श्रीरामवाजपेयी कृत 'ईशदर्शन', 'भक्त परीक्षा'; 'प्रसाद' कृत 'सपन्न' तथा 'कल्याणलक्ष्मी' इसी क्षेत्र में आते हैं। पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी ने नाटकों के अनुबाध पर जोर दिया। प्रेमचंदजी

ने गाल्सवर्दी के कुछ नाटकों के अनुवाद किए। इम्सन कृत 'चांदी की डबिया' का अनुवाद हुआ। जी० पी० श्रीवास्तव ने मौलियर के कई एकांकियों के सफल अनुवाद किए। श्रीक्षेमानंद राहुत ने टाल्सटाय के कुछ कुछ छोटे छोटे एकांकियों के अनुवाद किए, जिसमें 'कलवार की करतूत' (१९२६) मुख्य है। श्रीरूपनारायण पांडेय ने रबिबाबू के अनुवाद किए।

द्विवेदी युग में नाटकीय धारा मध्यम पड़ी, पर चलती रही। संस्कृत के अनुवाद कुछ कम, बँगला और अंग्रेजी से अधिक हुए। इस युग में एकांकी की तकनीक में अधिक विकास हुआ। संस्कृत की रुढ़ियाँ नांदी, प्रस्तावना, भरतवाक्य इत्यादि समाप्त हो गईं तथा पाश्चात्य शैली का प्रभाव बढ़ने लगा। ये एकांकी पारसो प्रणाली से सर्वथा मुक्त न हो सके। अनेक में छंदमय वार्ता है, कही दोहों का संमिश्रण है, स्थल संकलन का पालन नहीं हुआ है। नाट्यकारों की दृष्टि समस्या को स्पष्ट करने तथा श्रोताओं पर अंतिम प्रभाव छोड़ने तक ही सीमित रही है। चरित्रचित्रण ऊपरी है; उसमें कोई भारीकी नहीं है। यथार्थवाद की ओर प्रवृत्ति है, शैली अस्वाभाविक एवं अतिरंजित है, नाटकीयता का अभाव है। कथोपकथनों में हिंदी, उर्दू, और अंग्रेजी सभी भाषाओं के शब्दों का प्रयोग है। पं० राधेश्याम कथावाचक, 'शैदा' इत्यादि कुछ एकांकीकारों ने उर्दू शब्दों का प्रचुरता से प्रयोग किया है। 'स्वगत' तथा 'प्रकट' जैसी कृत्रिम पद्धति चलती रही। रंगमंच पर सज्जित और अपूर्ण है। इनमें अभिनय के लिये सहायता की कोई भावना नहीं है।

द्विवेदी युग के प्रमुख एकांकीकारों में जी० पी० श्रीवास्तव, प्रेमचंद, पांडेय बेचन शर्मा उग्र, सुदर्शन, रामनरेश त्रिपाठी और जयशंकर प्रसाद उल्लेखनीय हैं। जी० पी० श्रीवास्तवकृत मौलिक और अनुवादित एकांकी लोकप्रिय हुए। अनुवादों में श्रीवास्तवजी ने देशी पुट देकर ऐसा बना दिया है कि वे मौलिक से प्रतीत होते हैं; पर इनका हास्य साहित्यिक नहीं है। 'साहित्य का सपूत'; 'बीफार' संग्रह उल्लेखनीय कृतियाँ हैं। प्रेमचंद का एक मौलिक और एक अनुवादित एकांकी मिलता है। 'प्रेम की वेदी' एकांकी में प्रेमचंद ने समाज के ढकोसलों, कृत्रिम बंधनों, धर्म की रुढ़ियों, रंगभेद, नस्लभेद पर व्यंग्य किया है। 'सृष्टि का प्रारंभ' जार्ज बर्नाड शा का अनुवाद है। प्रेमचंद पुरानी परिपाटी के एकांकीकार हैं। 'उष' कृत 'अफ़ज़लबख'; 'उजबक', 'चार बेचारे'; 'माई मियाँ' इत्यादि एकांकियों में समाज की पील खोली गई है। हास्य में एक कठोर व्यंग्य मिश्रित है। सुदर्शन कृत 'राजपूत की हार' और 'प्रताप-प्रतिभा' में नाटकीय कथोपकथन और चरित्रचित्रण की सफलता है। आदर्शवाद हृदय को स्पर्श करता है। रामनरेश त्रिपाठी कृत 'बा और बापू' संग्रह तथा 'पेखन' सुखचिपूर्ण एकांकियों के संग्रह हैं। उन्होंने सदा नया विषय चुना है तथा वर्तमान सामाजिक और साहित्यिक समस्याओं को अपने एकांकियों का विषय बनाया है। जयशंकर प्रसाद कृत (१) सज्जन, (२) कल्याण, (३) प्रायश्चित्त एवं (४) एक घूंट

प्रयोगात्मक एकांकी है। 'एक घूंट' नवीन दिसा का पथ प्रदर्शक है। नई शैली के एकांकियों का सूत्रपात यहीं से होता है। प्रसादजी के एकांकियों की कथावस्तु तीन प्रकार की है—(१) ऐतिहासिक जैसे 'प्राचरिचत्त' में, (२) पौराणिक जैसे 'सज्जन' और 'कण्ठालय' में, (३) आध्यात्मिक जैसे 'एक घूंट' में। उन्होंने इनमें प्राचीन संस्कृति और वैभव का स्वप्न देखा है और अपने इस भावदर्शावह की पुष्टि के लिये कथावस्तु की ऐतिहासिकता में कुछ परिवर्तन भी किया है। इनमें राजनीतिक द्वंद, प्रणय के घात प्रतिघात, आध्यात्मिक पृष्ठभूमि के साथ भाषा और भाव का आकर्षण और मोह है। गीतों का समावेश भी है। जिस युग में 'प्रसाद' जी ने अपने प्रयोग किए थे, हिंदी नाटकों पर द्विजेंद्रलाल राय की रचनापद्धति का प्रभाव था। उसकी कुछ भूलक 'प्रसाद' में भी पाई जाती हैं।

पाश्चात्य विचारधारा से प्रभावित द्वितीय उत्थान

धार्मिक, सामाजिक, आर्थिक और राजनीतिक दृष्टिकोणों से सन् १९२५ से १९३८ तक का युग जागृति का युग था। हिंदी भाषा और साहित्य पर अंग्रेजी का प्रभाव दो रूपों से पड़ रहा था—१. अंग्रेजी साहित्य के विशेष अध्ययन तथा हिंदी नाट्यकारों के अनुकरण द्वारा और २. सिखा के माध्यम द्वारा जो अंग्रेजी ही था। अंग्रेजी के अनिवार्य होने के कारण नई पीढ़ी के नाट्यकार अंग्रेजी एकांकीकारों का अधिकारिक अनुकरण कर रहे थे। जनमानस में राष्ट्रीय चेतना तीव्रता से उठ रही थी। घतः इस युग के एकांकी साहित्य में राष्ट्रीयता, स्वदेशप्रेम और पराधीनता के प्रति क्रांति का स्वर है। राष्ट्रीयता का प्रचार तीव्रता से चल रहा था। गांधीवादी विचारधारा का प्रभाव एकांकियों पर पड़ रहा था। सन् १९३५ के शासनविधान के अनुसार सन् १९३७-३८ में प्रांतीय स्वराज्य की स्थापना हुई, जिससे जनता में नवीन आशाओं का उद्रेक हुआ। राष्ट्रीय आंदोलन की यह बलवती धारा हमारे ऐतिहासिक तथा राजनीतिक एकांकियों में प्रस्फुटित हुई।

इंग्लैंड में एकांकी लोकप्रिय हो रहा था। इव्सन तथा उनकी शैली से प्रभावित अन्य नाट्यकारों जैसे बर्नार्ड शा, मॅटर्लिक, बैरी, गाल्सवर्दी, चेलोव, मोर्नील, माहम, प्रीस्टल इत्यादि का विश्वास था कि वर्तमान की विभीषिकाओं तथा कटुताओं का सच्चा चित्रण नाटकों में होना चाहिए। झूठी भावुकता के स्थान पर नग्न यथार्थवाद इस युग की विशेषता थी। हिंदी एकांकीकारों पर पाश्चात्य प्रभाव पड़ा। परिवर्तन के अनुकरण पर हिंदी में नए प्रकार के एकांकी लिखे गए। अबतक हिंदी तथा अंग्रेजी साहित्यों का संपर्क इतना निकट हो गया था कि अंग्रेजी एकांकी ने हिंदी एकांकी को अपने रंग में रंग डाला था। रेडियों में प्रसारण के लिये अंग्रेजी से अनुबाधित और मौलिक एकांकियों की माँग बढ़ती गई। सन् १९०० से १९१५ तक बहू नाटक की एक शैली के नेब की भांति ग्रहण किया जाता था। सन् १९२०-२२ के लगभग चतुर-

सेन शास्त्री ने एकांकीनुमा रेखाचित्रों का निर्माण प्रारंभ कर दिया था, जिनमें कथोपकथन मात्र से और रंगसूचकानों को विकसितकर किसी उद्दीप्त चरित्र को चित्रित किया गया था। प्रभाव की एकता, एकाग्रता और भावत्मिकता के गुण थे। इनमें सबसे सफल रचना 'हलाहल से ब्याह' है। हिंदी एकांकी के विकास में सन् १९३० एक महत्वपूर्ण वर्ष है। अनेक एकांकीकारों ने पाश्चात्य एकांकी के अनुकरण पर हिंदी एकांकी लिखना प्रारंभ कर दिया था। पत्र पत्रिकाओं में एकांकी प्रकाशित होने लगे थे। संचिकाल के एकांकीकारों में श्रीकृष्णलाल वर्मा, स्वामी कृष्णानंद, पं० तारा-नाथ, कामताप्रसाद गुप्त, सुदर्शन, रूपनारायण पांडेय उल्लेखनीय हैं। डा० सत्येंद्र ने 'कुणाल' नामक एकांकी लिखा था।

इस विकास काल को तीन श्रेणियों में विभक्त किया जा सकता है। प्रथम वर्ग में वे एकांकीकार हैं जिनपर बंगला या अंग्रेजी प्रभाव अबतक नहीं पड़ा था। इनके कथानक ऐतिहासिक हैं और टेक्निक का कोई नया प्रयत्न नहीं है। ये बड़े नाटक लिखते थे; उन्हीं के अंतर्गत छोटे एकांकी भी लिखने लगे थे। इस भारतीय पद्धति पर लिखनेवालों में सर्वश्री सूर्यदेव नारायण, जेनेंद्र कुमार, चंद्रगुप्त विद्यालंकार, पं० गोविंद-बल्लभ पंत, चतुरसेन शास्त्री, वृंदावनलाल वर्मा, डा० सत्येंद्र और प्रो० सद्गुरुशरण अवस्थी आते हैं। दूसरे वर्ग में वे एकांकीकार आते हैं जिन्होंने तकनीक, विचार तथा समस्याएँ सब कुछ पाश्चात्य एकांकियों या समाज से ग्रहण की हैं। कुछ अनुवाद भी किए हैं। इनका जीवनदर्शन पाश्चात्य मापदंडों से इतना प्रभावित है कि वे हर प्रकार से पाश्चात्यमय हो उठे हैं। इस वर्ग के प्रतिनिधि एकांकीकार हैं श्रीभुवनेश्वर प्रसाद, प्रो० धर्मप्रकाश धानंद, कुरनचंदर, बोरगावकर इत्यादि। तृतीय वर्ग में वे एकांकीकार आते हैं जिन्होंने पाश्चात्य तकनीक को भलीभाँति पचाया और भारतीय समस्याओं को नए ढाँचे में उपस्थित किया। इनके एकांकियों की पृष्ठभूमि पाश्चात्य होते हुए भी इसमें विचारदर्शन, तर्क और बुद्धिवाद मौलिक है। इनकी शैली पर पाश्चात्य प्रभाव है, पर उसे अपनी मौलिक कथावस्तु के लिये पोशाक की भाँति काम में लिया। इस वर्ग के नेता डा० रामकुमार वर्मा, लक्ष्मीनारायण मिश्र, गोविंद दास, उपेंद्रनाथ अग्रक और उदयशंकर भट्ट इत्यादि हैं।

पाश्चात्य एकांकीकला से प्रभावित प्रथम प्रभाव डा० रामकुमार वर्मा के एकांकियों में 'बादल की मृत्यु' (१९३०) नामक नाटक से हुआ था। भुवनेश्वर प्रसाद का रचनाकाल (१९३३) है। श्रीपृथ्वीनाथ शर्मा का 'दूबिधा' इसी काल को रचना है, पर इन सबमें सर्वाधिक सफल डा० रामकुमार वर्मा के प्रयोग हैं। मनोवैज्ञानिक चरित्रचित्रण, एक समस्या या उद्दीप्त चरित्र का चित्रण, नाटकीय चरित्र को पकड़ और काव्य से भीगी भाषा—ये डा० वर्मा के गुण हैं। उन्होंने तकनीक का सुस्थिर रूप दिया। १९७१ और शा का अनुकरण उन्होंने उसी सीमा तक किया है, जहाँ तक उन्हें स्वाभाविकता, यथार्थवाद और मनोवैज्ञानिकता को चित्रित करनेवाली

शैली की आवश्यकता थी। उनके एकांकियों में वर्णनात्मकता की अपेक्षा अभिनयात्मकता की प्रधानता रही है। श्रीलक्ष्मीनारायण मिश्र पर विदेशी साहित्य की आधुनिक प्रवृत्तियों का प्रभाव कुछ अधिक पड़ा है। आपके नाटक 'प्रसाद' जो की प्रतिक्रियास्वरूप बुद्धिवाद की प्रेरणा से लिखे गए थे। मिश्रजी ने समस्या-एकांकियों का विकास किया। आपके एकांकियों में न तो अनेक पात्र हैं, न गाने, कविता या अनावश्यक दृश्यपरिवर्तन। घटनाओं की भरती हो। स्वाभाविक जीवन के अनुरूप परिस्थितियाँ निर्माण करने तथा पात्रों के कार्यव्यापार को सुसंगत और सुनियंत्रित करने में आपको सर्वाधिक सफलता मिली है। इनमें रंगमंच पर अभिनय संबंधी सुगमता का भी विशेष ध्यान रखा गया है। नाटकों का समय बही है जो जीवन में होता है। प्रत्येक पात्र का निजी व्यक्तित्व है और बुद्धिवाद की प्रखरता है। उनकी मूल प्रेरणा संस्कृत के प्राचीन नाटक है जिनमें मानव के स्वभाव का यथार्थ चित्रण है। उनकी कला तथा प्रतिभा की मौलिकता का प्रभाव है कि उनके नाटक पाश्चात्य यथार्थवाद के दृष्टि से निकट आ गए हैं। श्रीभुवनेश्वर प्रसाद ने पाश्चात्य प्रभाव को स्पष्ट किया। वे एक सफल टेक्नोशियन हैं। जीवन में आकस्मिकता को महत्व देते हैं। इनके 'कारवाँ' संग्रह के एकांकियों में पूर्वपीठिका बिल्कुल ही नहीं है। वे काफी सार्क होकर वातावरण का भ्रमन करते हैं। रुढ़िग्रस्त समाज के प्रति इन एकांकियों में गहरा असंतोष है। प्रसाद और उद्विग्नता की जो अंतर्ध्वनि यहाँ सुन पड़ती है, वह नष्ट होते हुए समाज में स्वाभाविक है। शा की व्यंग्य चक्रोक्तियों ने आपको विशेष रुचि से आकर्षित किया है। भुवनेश्वर ने प्रेम, विवाह, साम्यवाद, प्रति आधुनिक समाज और स्त्री मनोविज्ञान को पाश्चात्य ढंग से प्रस्तुत किया है।

सेठ गोविंददास के प्रयोगात्मक एकांकी 'स्पर्धा' (१९३६) तथा 'सिद्धांत-स्वातंत्र्य' (१९३६) इसी संचिकाल की रचनाएँ हैं। 'स्पर्धा' का प्रथम दृश्य संस्कृत नाट्यशास्त्र के विष्कम्भक की भाँति है। इसमें क्लाइमेक्स का अभाव है। समाज और राजनीति के अच्छे अध्ययन प्रस्तुत किए हैं और उपक्रम तथा उपसंहार के नवीन प्रयोग किए हैं। उदयशंकर भट्ट का रचनाक्रम (१९३४-३५) से प्रारंभ होता है। आपका प्रथम एकांकी 'दुर्गा' सन् (१९३४) में प्रकाशित हुआ था। 'एक ही कमरे में' (१९३६) में छपा था। सन् १९४० तक भट्टजी के 'नेता'; 'उत्तीस तो पेंतीस', 'घर निर्वाचन, सेठ लामचंद इत्यादि एकांकी प्रकाशित हो चुके थे। श्रीउपेन्द्रनाथ 'अशक' के कुछ प्रहसन सन् (१९३१) के आसपास लिखे गए थे। सन् (१९३७) तक आपके 'पापी'; 'वेश्या'; 'लक्ष्मी का स्वागत'; 'अधिकार का रत्न' इत्यादि पाश्चात्य शैली से प्रभावित एकांकी हिंदी में प्रकाशित हुए थे। उर्दू में भी आपकी रचनाएँ छप रही थीं। इसी काल में श्रीगणेशप्रसाद द्विवेदी के कुछ समस्या-एकांकी मनोवैज्ञानिकता के गुण लेकर लिखे गए थे। 'सोहामाबिंदी' आपका

प्रतिनिधि एकांकी संग्रह है। भगवतीचरण वर्मा के 'सबसे बड़ा आदमी' (१९३७) में और केवल में (१९३८), तारा; 'दो कलाकार'; इत्यादि एकांकी संचिकाल की रचनाएँ हैं। जनार्दनराय नागरकृत 'इंद्रधनुष' (१९३६), सज्जाद जहोरकृत 'बोमार' (१९३६), हरदयालसिंह मौज कृत 'दादा' (१९३७), पृथ्वीनाथ शर्माकृत 'दुविधा' (१९३७) और 'अपराधी' (१९३८) पाश्चात्य टेक्नीक और विचारधारा से प्रभावित हैं।

'हंस' मई १९३८ के विशेषांक का हिंदी एकांकी साहित्य के इतिहास में विशेष स्थान है। इस अंक द्वारा साहित्यकारों का ध्यान एकांकियों की प्रगति तथा तत्त्व-विवेचन की ओर आकृष्ट किया गया। एकांकी के शिल्प के विषय में अनेक आप-त्तिर्था उठाई गई और उन भ्रांतियों का निवारण किया गया। सन् १९३८ से गंभीरता से एकांकियों पर विचार होना प्रारंभ हुआ। श्रीचंद्रगुप्त बिद्यालंकार ने अपने लेख 'एकांकी नाटक का साहित्य में कोई स्थान भी है?' (पृष्ठ ८०१ पर) में यह आपत्तिर्था उठाई कि '१. एकांकी कहानी का एक छोटा संस्करण मात्र है, २. एकांकी की कोई निश्चित और निजी टेक्नीक न तो अभी तक बन पाई है और न बन सकती है, ३. पात्रों के व्यक्तित्व का चित्रण अथवा विकास भी वहाँ नहीं किया जा सकता, ४. एकांकी का ध्येय सिर्फ मनोरंजन अथवा अर्थपूर्ण वार्तालाप है, बस इतना ही, इससे अधिक कुछ नहीं ५. एकांकी लिखना बहुत आसान है क्योंकि जो व्यक्ति मनोरंजक ढंग से बोड़ी सी बातचीत लिख सकता है, वह एकांकी नाटक भी लिख सकता है, ६. भारतवर्ष में एकांकी नाटकों की लोकप्रियता कुछ अंश तक रेडियो के कारण बढ़ रही है, ७. साहित्य में एकांकी का स्थान बहुत नगण्य सा है।' इन आपत्तिर्था का निराकरण किया गया। ये भ्रांतियाँ एकांकी की उन्नति में बाधक थीं और एकांकी के शुभचिंतक इन व्यवधानों को दूर करने में तत्पर रहे। उपेंद्रनाथ अशक इस कार्य को करने में सफल हुए। डा० रामकुमार वर्मा, सेठ गोविंददास और उदयशंकर भट्ट इत्यादि ने एकांकी की उपयोगिता और उपादेयता पर प्रकाश डाला। एकांकी की टेक्नीक भी निश्चित की गई और अन्य विधाओं से भिन्नता भी स्पष्ट हो गई। आगे एकांकी का स्वतंत्र स्थान बन गया और उसकी अपनी टेक्नीक भी विकसित होने लगी।

प्रयोगवादी एकांकीकार : विषयगत तथा कलाजन्य विशेषताएँ

१. डा० रामकुमार वर्मा : पाश्चात्य शैली पर अभिनयात्मक और एक ही दृश्य के एकांकी के जन्मदाता हैं। वर्माजी के प्रकाशित एकांकीसंग्रह इस प्रकार है— 'पृथ्वीराज की भाँखें' (१९३७), रेशमी टाई (१९४१), बागमित्रा (१९४३), विभूति (१९४३), सप्तकिरण (१९४७), रूपरंग (१९४८), कोमुदी महोत्सव (१९४९), ध्रुवतारिका (१९५०), ऋतुराज (१९५१), रजतरश्मि (१९५२)

दोषदान (१९५४), कामकंदला (१९५५), इंद्रवज्र (१९५७), रिमरिम (१९५७)। बर्माजी का क्षेत्र ऐतिहासिक और सामाजिक है। 'उत्सर्ग' और 'चंद्रलोक में पहला यात्री' नामक दो वैज्ञानिक एकांकी भी लिखे हैं। अपने सामाजिक एकांकियों में बर्माजी ने मध्यवर्ग की नाना समस्याएँ लेकर यथार्थवादी एकांकियों की रचना की है। जीवन की वास्तविकता उनके नाटकों का आधार है, प्राणों के तत्त्वों का अत्यंत रहस्यमय संकेत है। घटनाओं को सजीव दृष्टि से देखकर गठे हुए कथानकों का निर्माण किया है। वे स्वाभाविकता के पोषक हैं; उनके चित्र यथार्थ जीवन से लिए गए हैं तथा वे जीवन के अश्रुदयशील क्षणों के चित्रण के पक्षपाती हैं। बाह्य तथा सामाजिक द्वंदों की अपेक्षा मंगलमय भावनाओं और जीवन के अव्य चित्रों की रचना तथा मानव हृदय के शाश्वत प्रश्नों की ओर इंगित करना उन्हें प्रिय है। मनोवर्गों की अभिव्यक्ति में वे भारतीय और काव्यमय रहे हैं। बर्माजी को सर्वाधिक सफलता ऐतिहासिक आदर्शवादी एकांकी लिखने में मिली है। इस क्षेत्र में वे अद्वितीय हैं। शिवाजी; ध्रुव-तारिका; औरगजेब की आखिरी रात, स्वर्णश्री; समुद्रगुप्त पराक्रमाक्ष, चारुमित्रा आदि ऐतिहासिक एकांकियों में भारतीय इतिहास, विशेषतः द्रिडू युग साकार हो उठा है। तत्कालीन सांस्कृतिक, सामाजिक और राजनीतिक पृष्ठभूमि को भी इतिहास-सम्मत सत्यता और गहनता से उभेल सके हैं। मुख्य पात्रों के व्यक्तित्वों की रचा करते हुए आपने कुछ नए शीघ्र पात्रों की रचना भी की है। प्रत्येक पात्र का दृष्टिकोण पूर्ण तक के साथ प्रकट हुआ है। भारतीय इतिहास जिन पात्रों के अथवा विभिन्न युगों की सांस्कृतिक एवं सामाजिक स्थितियों की अभिव्यक्ति में मौन रहा है, या अपनी अभिव्यक्ति में स्पष्ट नहीं है, उन स्थितियों एवं पात्रों के स्पष्टीकरण में डा० बर्मा ने अभूतपूर्व कार्य किया है। उनके ऐतिहासिक एकांकियों के पीछे गहरा अध्ययन एवं अनुसंधान है। वे सांस्कृतिक पृष्ठभूमि में पात्रों के चरित्र को मनोवैज्ञानिक ढंग से चित्रित करने में सफल हुए हैं। बर्माजी कवि भी हैं। उनका कविहृदय उनके भावात्मक आदर्शवादी एकांकियों में विशेष रूप से देखा जा सकता है। 'बादल की मृत्यु'; 'चंपक'; 'स्वागत हे ऋतुराज'; 'वर्षानृत्य', 'रम्यरास' आदि भावात्मक आदर्शवादी एकांकी हैं। मधुर काव्यकल्पना का सौंदर्य यहाँ परिलक्षित होता है।

२. उदयशंकर भट्ट : भट्टजी मुख्यतः सामाजिक नाट्यकार हैं। 'विश्वामित्र और दो भाव नाट्य'; 'आदिमयुग'; 'पदों के पीछे'; 'कालिदास'; 'जवानी और छह एकांकी'; सात प्रहसन; 'समस्या का अंत'; 'आज का आदमी', 'अमिनव एकांकी' आदि अनेक संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। सामाजिक एकांकियों में वर्तमान समाज तथा आधुनिक जीवन में उठनेवाली विविध समस्याओं, तथा उनसे संघर्षों, कुरीतियों, धर्मदंडबरो, अनाचार, अंधविश्वास तथा आर्थिक कठिनाइयों का चित्रण है। 'धूमशिला', 'आज का आदमी'; आदि नए संग्रहों के एकांकियों में अतिआधुनिक समाज का नाना समस्याओं का व्यंग्यात्मक चित्रण है। 'आज का आदमी' हमारे आज के शिष्ट और सफेदपोश

सम्भ्रमता की बोलती तत्सवीर है। इस प्रकार भट्टजी ने सामाजिक आचार विचार, पारिवारिक समस्याएँ, सामाजिकता का उथलापन, दुराग्रह और स्वार्थसिद्धि स्पष्ट की है। 'पदों के पीछे' संग्रह में भाव के नवयुवक-युवतियों के संबंध, आत्मप्रबंधना, आर्थप्रधान संस्कृतिके नए आदर्श एवं नए जीवनमूल्यों का उपहास है। भट्टजी के 'क्रांतिकारी' (१९५३) नामक एकांकी में राष्ट्रीय जागरण की भाँकी है। आपके प्रहसन कटु व्यंग्य न होकर निर्मल हास्य के उदाहरण हैं। भट्टजी की सबसे बड़ी देन उनके भावनाटय हैं। 'विश्वामित्र', मत्स्यगंधा, 'राधा', 'कालिदास', मेघदूत, विक्रमोर्वशीय आदि भावनाटयों में मनुष्य के अंतर्जगत् में उठनेवाले नाना घात प्रतिघातों, बासना, विवेक और नैतिकता का संघर्ष है। आपको अतर्द्धों को चित्रित करने में पूर्ण सफलता प्राप्त हुई है। इनपर छायावाद का प्रभाव स्पष्ट है। कुछ को छोड़कर शेष का प्रमिलन किया जा सकता है।

३. लक्ष्मीनारायण मिश्र : आपके एकांकी साहित्य पर पाश्चात्य प्रभाव स्पष्ट दिखता है, किंतु आपकी प्रेरणा का मुख्य स्रोत अंग्रेजी साहित्य न होकर प्राचीन संस्कृत साहित्य है। ऊपरी प्रकार प्रकार, भाषा, संवाद, व्यंग्य इन्सुन से प्रभावित है, पर भीतरी भावलोक भारतीय है; यह कालिदास और भास की परंपरा में है। जयशंकर 'प्रसाद' के नाटकों की काव्यमयी कुत्रिमता, और संघर्ष या भावुकता के विरुद्ध मिश्रजी के नाटकों में स्वाभाविकता, लोकवृत्ति का सहज अनुभव, बुद्धिवाद और पाश्चात्य मनोवैज्ञानिकता का प्रयोग किया गया है। अतिरंजित और काल्पनिक साहित्य न लिखकर मिश्रजी ने जीवन के स्वर में यथार्थवादी एकांकी साहित्य का निर्माण किया है-। मिश्रजी बुद्धिवादी है। अतः उनका नाट्यसाहित्य विवेक, तर्क और मनोविज्ञान का साहित्य है। अंधविश्वासी परंपराओं का साहित्य नहीं। आपके 'अशोक वन', 'प्रलय के पंख पर', संग्रह उल्लेखनीय हैं। इनके अतिरिक्त 'कावेरी में कमल (संग्रह)', बलहीन (१९५२) नारी का रंग; स्वर्ग में विप्लव' आदि सांस्कृतिक दृष्टि से सफल रहे हैं। मिश्रजी ने पौराणिक ऐतिहासिक, राजनैतिक और सामाजिक सभी प्रकार को बुद्धिवादी कसीटी पर परखा है। ये न केवल मनोरंजक और ज्ञानवर्धक हैं, प्रत्युत नई दृष्टि से लिखे गए हैं। यथार्थवाद, बुद्धिवाद, चिरंतन नारीत्व की सन्स्था, शेषस, जीवन के मौलिक सत्त्वों की निर्भ्रंश स्वीकृति आदि संकुल प्रवृत्तियाँ उनके साहित्य में सजग हैं। भारत की आध्यात्मिकता का भी प्रभाव है।

४. सेठ गोविंददास : स्वदेश विदेश के नाट्यशास्त्रों का अध्ययन एवं रंगमंच का अनुभव प्राप्तकर शा, गाल्सवर्दी तथा ओ' नील आदि पाश्चात्य नाट्यकारों के अनुकरण पर मौलिकता से पाश्चात्य टेक्नीक का प्रयोग किया था। आपने भारतीय परंपराओं को स्पष्ट करते हुए रंगमंचीय समस्या एकांकियों की सृष्टि की है। आधुनिक राजनैतिक और सामाजिक समस्याओं के विविध सच्चे चित्र खींचे हैं। ऐतिहासिक

और पौराणिक नाटकों में गोविंददासजी भारतीय संस्कृति के उपासक के रूप में प्रकट हुए हैं, तथा सामाजिक एवं राजनैतिक नाटकों में सन् १९२० से भवतक के वर्षों की बहुमुखी समस्याओं की आदर्शोन्मुखी व्याख्या कर सके हैं। आपका क्षेत्र राजनीति, भारतीय इतिहास एवं समाज है। राजनीति में सक्रिय भाग लेने के कारण उनके नाटक साहित्य में गांधीयुग की राजनीतिक समस्याओं का चित्रण है, ऐतिहासिक कथानकों में राष्ट्रीय नैतिक बल और सामाजिक नाटकों में उच्च तथा निम्न मध्यवर्ग का यथार्थवादी चित्रण है। स्वार्थी मिनिस्टर, रंगे सियार काउंसिल के मेंबर, देशभक्ति तथा जनसेवा का स्वांग भरकर अपना उल्लू सीधा करनेवाले भवसरवादी, स्वार्थी नेताओं पर सफल व्यंग्य किए हैं। सार्वजनिक जीवन में तथा राजनैतिक आंदोलनों में आपको जो जो पात्र मिले, विविध प्रकार के चरित्र, सामाजिक भ्रष्टाचार के दृश्य दीखे, उनका यथार्थवादी अंकन आपने अपने एकांकियों में किया है। सांस्कृतिक दृष्टिकोण से गोविंददास अतीत से वर्तमान की ओर आते हुए दिखाई देते हैं। उनका क्षेत्र दूर दूर तक फैलता हुआ भारतीय समाज तथा राजनैतिक जीवन है। गांधोवाद उनका आदर्श है। उनके नाटकों में गत २५ वर्षों में सामाजिक और राजनैतिक आंदोलनों की आलोचना मिलती है। आपने लगभग १२५ एकांकी लिखे हैं जिनमें ऐतिहासिक एकांकी, सामाजिक समस्याप्रधान एकांकी, सत्य घटनाओं पर आधारित एकांकी जैसे 'कमाल नहीं'; सच्चा कांग्रेसी कौन; 'पाप का पड़ा'; मौनो ड्रामा जैसे 'शाप और बर'; 'प्रलय और मृष्टि'; अलवेना; सच्चा जीवन, पट्टदर्शन; कुछ वदेशिक कथाओं पर रचित एकांकी जैसे 'सिग पार्ट लां, मुकदेन, स्तारिक और बाबुश्री; गुन बीबी; परोवाले कारखाने, हस्तश्रमालोफ; दा मूर्तियाँ इत्यादि संमिलित हैं। ये सभी नए हैं। अपने सामाजिक एकांकियों में आपने आधुनिक समाज की नाना समस्याओं के चित्र प्रस्तुत किए हैं। इनमें गांधीवादी दृष्टिकोण स्पष्ट है। समस्यामूलक एकांकियों में आपके 'धोखेराज'; 'ईद और होली', 'मानव मन', तथा 'मंत्रो' उत्तम हैं। कहीं कहीं छेठजी का उपदेशात्मक स्वरूप मुखर हो गया है तथा स्वाभाविकता को ठेठ पट्टेबी है जैसे 'धोखेराज' में रूपचंद का कथोपकथन दो तीन पुछों का है। यथार्थ का दिग्दर्शन कराना पर साथ ही आदर्श की ओर संकेत करना आपका उद्देश्य रहा है। कांग्रेस की कमजोरियों को आपने अपने कई नाटकों में उभारा है। ऐतिहासिक एकांकियों में नैतिक विचारधारा के साथ प्राचीन भारतीय गौरव, हिंदू संस्कृति, आचार विचार का प्रतिपादन है। आपके मौनो ड्रामे नूतन प्रयोग हैं जो चरित्र की आंतरिक गुणियों का विश्लेषण करते हैं। आपकी रंगसूचनाएँ विस्तृत, व्यापक और चित्रमय होती हैं। इनमें रंगभूमि के संबंध में लंबी योजना ही नहीं; प्रत्युत प्रत्येक एकांकी की घटना के आरंभ होने से पूर्व का इतिहास भी निर्देश कर दिया जाता है। उपक्रम और उपसंहार आपकी टेक्नीक के नए प्रयोग हैं। स्थल-संकलन को इतना आवश्यक नहीं मानते, जितना कालसंकलन को मानते हैं।

५. उपेन्द्रनाथ 'अक्षक' : भरक के एकांकियों पर पारचात्य टेक्नीक का प्रभाव स्थानीयता के प्रति सजगता, वातावरण सृष्टि की सत्यता, अनुभूति की यथार्थता एवं सांकेतिक प्रतीकोंवाली पद्धति में प्रकट होता है। आपका क्षेत्र सामाजिक एवं पारिवारिक है, शैली यथार्थवादी एवं व्यंग्यात्मक है। इनमें मानवहृदय विशेषतः मारी का मनोवैज्ञानिक अध्ययन है। पात्रों के छिपे हुए भावों और गुणधर्मों को स्पष्ट करने में आप विशेष सफल रहे हैं। लंबे गंभीर मनोवैज्ञानिक एकांकियों से लेकर हल्के हास्यरस प्रधान सफल प्रहसनों की सृष्टि आप कर सके हैं। इनमें न केवल अपूर्व नाटकीयता होती है बरन् कहानो की सी दिलचस्पी भी है। अभिनय कला की दृष्टि से ये खरे हैं। उनमें यथार्थ सामाजिक समस्याओं का विश्लेषण; ठोस और कटु अनुभूतियाँ, मानसिक भावों का सूक्ष्म विश्लेषण तथा अंतर्द्वंद्वों का चित्रण है। रुढ़ि-वादिता तथा प्राचीन बीर्वाशीख परंपराओं से हुताश मध्यवर्ग के क्रंदन, प्रेम, घृणा, विषाद, संयोग वियोग के अनेक पहलू प्रकट किए हैं। आपके एकांकी गिरती हुई सामाजिक सामंतशाही के भग्नावशेष हैं। अनुभूति की सचाई और अभिव्यक्ति में यथार्थता—ये आपकी दो बड़ी विशेषताएँ हैं। सामाजिक यथार्थ के साथ उनके एकांकी रंगमंच के लिये नितांत उपयुक्त हैं। 'अक्षक' ने रंगमंच की आवश्यकता का अनुभव करते हुए रंगमंचीय एकांकियों की सृष्टि की है। स्टेज और रेडियो पर इनका सफल अभिनय भी हुआ है। इनमें शिल्प का परिभाजित स्वरूप मिलता है। व्यंग्य और हास्य के सफल प्रयोग से यथार्थवाद निखर उठा है। 'देवताओं की छाया में' संग्रह में जीवन के संघर्षों और द्वंद्वों का चित्रण है; शोषित मजदूर वर्ग की विपत्तियों, कलुषित वर्गभेद, निम्नवर्ग की गरीबी, घुटन और वर्गवैषम्य का चित्रण है। आपका 'बरबादे' (१९४३) संग्रह प्रतीक एकांकियों का नवीन प्रयोग है जिसमें सूक्ष्म को अभिव्यक्ति प्रदान करने का प्रयत्न है। शीर्षक भी सांकेतिक है। प्रतीकों का प्रयोग भावात्मक प्रतियों के उद्घाटन के लिये ही अधिकांशतः हुआ है। संकेत और सांकेतिक वस्तु के आपसी स्थूल सादृश्य को न अपनाकर भावनाओं के धारोपण द्वारा सूक्ष्म मनोभावों को जड़ की सहायता या जंगम के सहयोग से उद्घाटित करके पैनापन लाने और प्रभाव को घनीभूत करने की चेष्टा इन एकांकियों में है। भरक के एकांकी संपूर्ण परिपक्व और अभिनयकला के गुणों में संपन्न हैं। यथातथ्यवादी और प्रतीक शैली दोनों ही में सफलता मिली है।

६. श्रीमुखनेश्वर प्रसाद : इनके भावों तथा विचारों दोनों पर ही बर्नाडशा, का स्पष्ट प्रभाव है। इनके एकांकी साहित्य पर सीधा पारचात्य प्रभाव अत्यंत उभरे रूप में मुखरित हुआ है। 'खैलाव' एकांकी के अंत में जो स्टेज सूचना है, वह प्रभाव को बड़े उग्र रूप में प्रस्तुत करती है। इसपर पारचात्य प्रभाव इतना अधिक है कि वे यह भूल जाते हैं कि वे भारतवर्ष के लिये लिख रहे हैं। भुवनेश्वर ने पारचात्य प्रभाव को बिना पचाए ही प्रकट किया; फिर भी आपका 'कारवा' संग्रह हिंदी एकांकी

में नई शक्ति का चिह्न था। भुवनेश्वर के सामाजिक व्यंग्य, सेक्स संबंधी फायद से प्रभावित विचारधारा, शा और इन्सन की समस्यामूलक प्रवृत्तियाँ और योरपीय वस्तुवाद ने हिंदी एकांकी को परिपक्व बनने में सहायता दी थी। भुवनेश्वर की प्रारंभिक कृतियों जैसे 'रथमा' (१९३३), पतिता (१९३४), एक साम्यहीन साम्यवादी (१९३४), प्रतिभा का विवाह (१९३३), रहस्य रोमांच: लाटरी (१९३५), मृत्यु (१९३६) इत्यादि पर शा का प्रभाव मुखरित है, पर बाद की कृतियों में मौलिकता है। इस वर्ग में आपके 'भादमखोर' (१९३७), इंस्पेक्टर जनरल (१९४०), रोशनी और धाम (१९४१), कठपुतलियाँ (१९४२), तबि के कीड़े (१९४६) इत्यादि रखे जा सकते हैं। आपके एकांकियों की अधिकांश समस्याएँ विदेशी सामाजिक जीवन से प्रभावित हैं।

७. श्रीजगदीशचंद्र माथुर : रंगमंचीय एकांकियों के निर्माता है। सामाजिक यथार्थ आपका क्षेत्र है। आधुनिक सभ्य जगत् की नाना सामाजिक समस्याओं पर व्यंग्य करते हैं। इनके नाटक केवल समस्या नाटक ही बनकर नहीं रह जाते, पात्रों में कोई उनका माउथ पीस नहीं बनता, उसका एक स्वतंत्र व्यक्तित्व और चारित्रिक विशेषताएँ स्पष्ट की जाती हैं। भोर का तारा (१९३७) और 'ओ मेरे सने' (१९५३) संग्रह प्रकाशित हुए हैं। अंतिम संग्रह में पाँच प्रहसन हैं। 'शारदी' (१९५५) एक नया प्रयोग है। भावों की तीव्रता, सभ्य कहलानेवाले समाज पर व्यंग्य, अभिनयशीलता और यथार्थवाद आपकी कुछ विशेषताएँ हैं।

८. श्रीगणेशप्रसाद द्विवेदी : पारचात्य शैली के मनोविश्लेषण प्रधान एकांकियों का सूत्रपात करने का श्रेय द्विवेदीजी को है। भारतीय जीवन की निर्वल-ताएँ बिखित हैं। हिंदू समाज की जीर्णशीर्ण परंपराओं के प्रति व्यंग्य किए गए हैं। आपका क्षेत्र सामाजिक व्यंग्य है। सेक्स के संबंध में आप पारचात्य मनोविज्ञान से प्रभावित हैं। कुछ एकांकियों को छोड़कर आपके अधिकांश एकांकी जैसे 'सोहाग बिंदी'; 'बह फिर आई थी'; परदे का अपर पार्श्व'; 'शर्माजी' सामाजिक होने के साथ निगूढ़ सेक्स समस्या पर आधारित हैं।

९. श्रीगिरजाकुमार माथुर : आपके एकांकियों को पाँच वर्गों में विभक्त किया जा सकता है—(१) वे प्राचीन सांस्कृतिक एकांकी जिनमें कालिदास की रसमयी आत्मा का सही चित्रांकन किया गया है; जैसे, कुमारसंभव, शकुंतला, मेघ की छाया, कपुसंहार, इंद्रवती, शांति की पुकार, राम की अग्निपरीक्षा इत्यादि। (२) सामाजिक मनोवैज्ञानिक : जैसे, 'जनमर्कट', पिकनिक, मशीनोत्सव, व्यक्तिमुक्त घरा मुक्त, अमर है आलोक। (३) ऐतिहासिक : जैसे, 'विक्रमादित्य', विषपान, बासवदत्ता, क्रांतिपथ इत्यादि। इनका मूलस्वर आदर्शवाद है। (४) प्रतीकात्मक एकांकी आपकी निजी विशेषता है। आपने गीतिनाटकों में भी प्रतीकों का विलक्षण प्रयोग किया है। 'रस की जीठ' ^{२३७७} के आधार पर रचित फैंटसी में मानवीकरण के

बीच मनोराज का संघर्ष और अंत में हन्सानी प्रेम की विजय दिखाई गई है। (५) रेडियो गीतिनाट्य : जैसे 'मेघ की छाया', 'ऋतु संहार', 'दीपशिखा', 'शांतिविश्वदेवा' मूलतः रोमानी दृष्टिकोण से आरंभ करके सामाजिक यथार्थ तक पहुँचे हैं। दो प्रकार के एकांकियों के निर्माण में आप विशेष सिद्धहस्त रहे हैं—जहाँ संघर्ष में भी विश्वास की भावना हो, तथा दुःखांत यदि उनका आधार सामाजिक कर्तव्यों के प्रति आत्म-बलिदान है।

१०. श्रीशंभूदयाल सकसेना : आपने पौराणिक राष्ट्रीय और सामाजिक तीनों वर्गों में अनेक एकांकी लिखे हैं। (१) पौराणिक नैतिक : जैसे 'पंचवटी', 'चंद्रप्रहस', 'बीबरधारिणी', 'आर्य मार्ग' इत्यादि। (२) सामाजिक : जैसे 'विजया और बारणो' संग्रह। (३) राष्ट्रीय : जैसे 'भंगारों की मोत', 'नेहरू के बाद' इत्यादि। सात एकांकी गीतम बुद्ध के जीवन और सिद्धांतों पर लिखे हैं। 'सगाई' नामक सामाजिक एकांकी में वैवाहिक कुरीतियों को उभारा है। सरकार की विकास योजना से भी संबंधित अनेक एकांकी लिखे हैं, जैसे 'नया हल', 'नया खेत', 'नया गाँव', 'नया जेल' इत्यादि। आदर्शवाद की ओर प्रवृत्ति है। कुछ एकांकियों में मार्मिक गीतों का भी प्रयोग हुआ है। विजया और बारणो संग्रह के सामाजिक एकांकियों में राम्य कहलानेवाले पात्रों का मूठा चेहरा हटाकर अंदर का विकृत स्वरूप प्रकट किया गया है।

११. श्रीहरिकृष्ण प्रेमी : नैतिक आदर्शवादी प्रवृत्ति है। समाज के नव-निर्माण में गांधीवाद से प्रभावित नए आदर्श लेकर वे सामाजिक तथा राष्ट्रीय उन्नति के इच्छुक हैं। 'बादलों के पार' संग्रह के एकांकियों में राष्ट्रीयता, नैतिकता और आदर्शवादिता मुखरित है।

१२. श्रीवृंदावनलाल वर्मा : आपके एकांकी दो श्रेणियों में विभक्त किए जा सकते हैं। (१) सामाजिक यथार्थवादी, (२) राजनैतिक गुत्थियों पर प्रकाश डालनेवाले। प्रथम वर्ग में आपके 'पीले हाथ', 'लो भाई पंचों लो', 'बाँस की फाँत', 'सगुन' इत्यादि तथा दूसरे वर्ग में 'शासन का डंडा' और 'काश्मोर का काँटा' रखे जा सकते हैं। आपने आर्थर बेला कृत प्रहसन, 'व्योजन' का अनुवाद 'नरक में चिड़ीमार' (१९४६) नाम से प्रस्तुत किया है। बर्माजी समाजसुधारप्रिय आदर्शवादी एकांकीकार है। उनके साहित्य में नैतिक चेतना की परिपुष्टि है।

१३. डा० सत्येंद्र : 'कुण्डल' (१९३७), स्वतंत्रता का अर्थ (१९३९), प्रायश्चित्त, बलिदान (१९४०), बसंत (१९४०), मानव सद्धार (१९४३) इत्यादि एकांकी नाटक स्वस्थ समाज की स्थापना करनेवाले भावों से परिपूर्ण हैं। राष्ट्रीय चेतना से संबद्ध एकांकियों में प्राचीन इतिवृत्त लेकर आदर्शोन्मुख संस्कृति की प्रतिष्ठा की है। जैसे 'प्रायश्चित्त' तथा 'स्वतंत्रता का अर्थ' इत्यादि में भारतीय संस्कृति की प्रतिष्ठा है। सामाजिक नैतिक एकांकियों में मध्यवर्गीय कुप्रथाओं का चित्रण है। 'मानव-

खट्टार' में विश्व के समस्त मिथ्याचार के विरुद्ध स्वस्थ मानववादी विचारधारा और संकेत है।

१४. श्रीगोविन्दवल्लभ पंत के एकांकियों में दो वर्ग हैं। (१) ऐतिहासिक पौराणिक जैसे 'एकाग्रता की परीक्षा', 'मस्मरेखा', 'दो वर एक शाप', 'भ्रमंती की कुचड़ो' इत्यादि। (२) सामाजिक व्यंग्यात्मक धारा के अंतर्गत 'भर्राघ मेरा है', 'काला जादू', 'खूनी लोटा', 'पर्दा तोड़क क्लब', 'विष का दाँत' आदि। पंतजी की कला हास्य व्यंग्यमय परिस्थिति सृजन में विशेष प्रकट हुई है। जीवन की वास्तविकता का विवेचन है।

१५. श्रीभगवतीचरण वर्मा के एकांकियों की दो धाराएँ हैं। (१) गंभीर सामाजिक एकांकी : जैसे 'मेँ घोर केवल मेँ'; 'बुझता दीपक'; 'बोसल मेँ' आदि, इनमें सामाजिक कठिणों पर व्यंग्य है। (२) हास्य व्यंग्यमय एकांकी : जैसे 'सबसे बड़ा प्रादमी' (१९३६), 'दो कलाकार' (१९४०)। कुछ पद्य एकांकी भी लिखे हैं जैसे 'त्रिपयगा', 'तारा' इत्यादि। आप का क्षेत्र सामाजिक यथार्थ है।

१६. श्रीचतुर्सेन शास्त्री के एकांकियों का मूलतत्त्व रसोदय है। दो प्रकार की रचनाएँ हैं। (१) वीरभाव से स्निग्ध : जैसे 'स्त्रियों का भोज' संग्रह में तथा (२) धार्मिक नैतिक : जैसे 'राधाकृष्ण', हरिश्चंद्र शैल्या, श्री भरत, और 'सीताराम' इत्यादि में। ये सुपाठ्य हैं, अभिनय के लिये नहीं। कथानकों के निर्माण में प्राचीन इतिहास या प्राचीन परंपराओं से सहायता ली गई है।

१७. श्रीपृथ्वीनाथ शर्मा ने शिष्टित मध्यवर्ग की समस्याओं को अपने सामाजिक एकांकियों का आधार बनाया है। सामाजिक और पारिवारिक समस्याओं की मुख्यतः चित्रित किया है। सेक्स के इर्दगिर्द समस्याओं के चित्रण में विशेष दिलचस्पी है। विवाह की अड़चनें, विचार वैषम्य, स्त्री के अहं का विरलेषण, स्वतंत्र जीवन की रगोनी एवं नक्काशी, विदेशी संस्कृति का दुष्प्रभाव इनके साहित्य पर स्पष्ट हुआ है। 'दृष्टि का दोष' नाम से आपका संग्रह छपा है। इसमें सामाजिक यथार्थ का चित्रण है।

१८. प्रो० सद्गुरुशरण अग्रस्त्री कृत 'नाटक और नायक' नाम से एकांकी संग्रहों के अनेक संग्रह प्रकाशित हुए हैं। इनका मूल स्वर आदर्शवाद है। दार्शनिक विवेचना से परिपूर्ण हैं। सर्वत्र गंभीरता और चिंतन की प्रधानता है।

१९. श्रीचंद्रगुप्त विद्यालंकार ने सामाजिक यथार्थ का विरलेषण करते हुए आधुनिक मान्यताओं पर प्रहार किए हैं। सामाजिक एकांकियों में व्यंग्य के प्रयोग द्वारा व्यावहारिक आदर्शवादिता की ओर प्रवृत्ति है।

२०. श्रीसज्जाद जहीर कृत 'बीघार' (१९३६) एकांकी में प्रगतिशील विचारधारा का प्रतिपादन है।

निष्कर्ष यह है कि इन एकांकीकारों ने हिंदी के क्षेत्र में नए नए प्रयोग किए थे। उनमें से अनेक ने पारश्चात्य शैलियों पर विशेषतः अंग्रेजी के अनुकरण पर नवीन एकांकी प्रस्तुत किए थे। कुछ एकांकीकार प्राचीन पद्धति पर भी लिखते रहे। साधारणतः ऊपरी आकारप्रकार, संवाद, दृश्यविभाजन, रंगसंकेत और भाषा आदि पर बड़ा प्रभाव इससे तथा उसके बाद के अंग्रेजी नाट्यकारों का पड़ा, पर भीतरी भावलोक और विचारधारा भारतीय परंपरा में है। दिवेंद्र तथा प्रसाद की भावमयी अतिरंजित कृत्रिमता और कल्पनाप्रधान शैली का अंत हो गया। उनके स्थान पर नित्यप्रति की मध्यमार्थी समस्याएँ, दैनिक जीवन में प्रयुक्त भाषासंवाद, सामाजिक जीवन का कार्यव्यापार और मनोवैज्ञानिक अंतर्दृष्टि पर अधिकाधिक ध्यान दिया जाता रहा।

द्वितीय महायुद्ध एवं परवर्ती हिंदी एकांकी का विकास

इस युद्ध की काली छाया (१९३९) में पड़नी प्रारंभ हुई थी। इस युद्ध का कारण फासिस्टवाद तथा स्वार्थी साम्राज्यवादी भावनाएँ थीं। इस युद्ध से कोई देश अछूता न बच सका। इंग्लैंड ने जर्मनी के विरुद्ध युद्ध छेड़ने पर भारत की प्रांतीय सरकारों का मत लिए बिना ही भारत को भी लड़नेवाला घोषित किया। कांग्रेस सरकार को यह बहुत अप्रिय लगा। फलतः (१९४२) में कांग्रेस ने 'भारत छोड़ो' प्रस्ताव पास किया। सरकार ने जनता पर जुल्म किए। युद्ध की विभीषिका की छाया में जनजीवन अतंकित हो उठा। इन वर्षों के एकांकी साहित्य में हम ये प्रवृत्तियाँ पाते हैं : १. राष्ट्रीय राजनैतिक चेतना, २. गरीबी तथा व्यक्तिगत रूप से गांधीजी के जीवन तथा मृत्यु से संबंधित एकांकी, ३. प्रगतिशील दृष्टिकोण से लिखे गए एकांकी, ४. सामाजिक पुनरुत्थान, ५. पार्टी साहित्य : समाजवादी, कम्युनिस्ट, कांग्रेस, हिंदू महासभा आदि का प्रचार साहित्य। गीतिगाद्यों के क्षेत्र में उन्नति हुई। श्रीसुमित्रानंदन पंत के नृत्यनाट्य तथा चिरंजीत, गिरिजाकुमार माथुर, प्रेमनारायण टंडन, सिद्धनाथ कुमार, उदयशंकरमट्ट, केदारनाथ मिश्र 'प्रभात' आदि ने गीतिनाट्य और संगीत रूपों के क्षेत्र में नए प्रयोग किए।

नवीन एकांकी की धाराएँ : आधुनिक युग में एकांकी अनेक धाराओं में प्रवाहित हो रहा है। प्रथम धारा सामाजिक राजनीतिक है। यह युग राजनीति-प्रधान होने के कारण एकांकियों में राजनीतिक घटनाओं, आंदोलनों, विविध राजनीतिक दलों के प्रतिनिधित्व करनेवाले विचार तथा दृष्टिकोणों का विस्तृत विवेचन हुआ है। जनता के जीवन में सामाजिक संघर्ष, भुख, अकाल तथा पूँजीवाद के विरुद्ध एकांकी लिखे गए। हिंदी एकांकी में प्रगतिवाद का आंदोलन तीव्रता से चला। यशपाल, कृशनचंदर और राजीव सक्सेना ने प्रगतिवादी एकांकी लिखे। 'हंस' मासिक में अनेक ऐसे एकांकी प्रकाशित हुए जिनमें शोषक और पूँजीवादी तत्त्वों के विरुद्ध आवाज उठाई गई। इन एकांकियों में उत्कृष्ट कला का परिमार्जन एवं परिष्कार तो नहीं है, पर विषय की दृष्टि से तत्कालिक प्रवृत्तियों को स्पष्ट करते हैं। सामाजिक

और राजनैतिक विषयों पर सर्वाधिक एकांकी प्रकाशित हुए हैं। इस क्षेत्र में कार्य करनेवाले एकांकीकारों में सर्वथो गोविंदलाल माथुर, अनंतकुमार पाषाण, भर्जुन चौबे काश्यप, गोविंद शर्मा, विनोद रस्तोगी, लक्ष्मीनारायण लाल, गिरिजाकुमार माथुर, कर्तारसिंह दुग्गल, विमला लूथरा, श्रीकृष्ण, भारतभूषण अग्रवाल, विष्णु प्रभाकर, डा० भगवतशरण उपाध्याय, जयनाथ नलिन, सत्येंद्र शर्मा उल्लेखनीय हैं। इन नाट्यकारों ने युग की सामाजिक और राजनैतिक चेतना स्पष्ट की है।

गांधीवाद को लेकर विशेष कार्य हुआ है। इस वर्ग को दो भागों में विभक्त किया जा सकता है—१. महात्मा गांधीजी के जीवन से संबंधित एकांकी : जैसे शिव-कुमार शोभा, प्रेमराज शर्मा, देवदत्त अटल, हरिशंकर शर्मा, जानकीशरण वर्मा, गणेशदत्त गोड़ आदि के एकांकी। २. गांधीजी की विचारधारा, नीति, योजनाएँ और गांधीवाद की योजनाओं से संबंधित एकांकी : इस वर्ग में विष्णु प्रभाकर, डा० सुधीर, हरिकृष्ण प्रेमो, विराज, रामचंद्र तिवारी और शंभूदयाल सकसेना के एकांकी मुख्य हैं।

राजनीति की प्रधानता होने के कारण ऐतिहासिक विषयों की ओर से हमारे एकांकीकारों का ध्यान कुछ हटा सा रहा। अतः इस क्षेत्र में अपेक्षाकृत कम रचनाएँ हो ली हैं। ऐतिहासिक क्षेत्र में कुछ पुराने एकांकीकार कार्य कर रहे हैं जैसे डा० रामकुमार वर्मा, डा० लक्ष्मीनारायण लाल, गणेशदत्त गोड़, रामबृक्ष बेनीपुरी, आदि।

मानवतावाद युग की एक प्रवृत्ति है। यह गांधीवाद का ही एक अंग है। गांधीजी ने राजनीति को मनुष्य की उन्नति से मिलाकर प्रोत्साहित किया था। उनकी राजनीति नैतिक और आध्यात्मिक जीवन के साथ घुलमिल गई है। श्रीबिष्णु-प्रभाकर, रामचंद्र तिवारी, रावी, प्रेमनारायण टंडन, गणेशदत्त इंद्र, हीरादेवी चतुर्वेदी, रामवरण महेन्द्र ने इस वर्ग के एकांकी लिखे हैं।

धार्मिक पौराणिक धारा चीख हो गई है। भौतिकवादी युग होने से जनता सामाजिक तथा राजनैतिक समस्याओं के प्रति अधिक झुकी हुई है। डा० कृष्णदत्त भारद्वाज, शंभूदयाल सकसेना आदि ने कुछ धार्मिक एकांकी लिखे हैं।

आधुनिक हिंदी एकांकी का मूल स्वर यथातथ्यवाद है। एकांकीकार सामाजिक क्रांति, युग संघर्ष, कड़ियों के प्रति विद्रोह, अमजीवी वर्ग की अंतर बाह्य मनःस्थितियों का यथार्थवादी चित्रण करने में ही कला की सार्थकता समझते हैं। आदर्शवाद और समाजसुधार की भावनाएँ छोड़कर आधुनिक एकांकीकार जीवन की जटिलताओं और अंतर्वृत्तियों का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करने में दिलचस्पी ले रहे हैं। कई एकांकीकारों का दृष्टिकोण मनोवैज्ञानिक है। जहाँ एक ओर वे मार्क्स के द्वंद्वात्मक भौतिकवाद से प्रभावित हैं, वहाँ दूसरी ओर वे फ्रायड के मनोविश्लेषण

के सिद्धांतों से परिचालित हैं। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से लिखनेवालों में प्रो० अर्जुन चौबे काश्यप, प्रभाकर माचवे, विष्णु प्रभाकर, रामकुमार वर्मा इत्यादि ने पात्रों के गहन गह्वरों का विश्लेषण किया है। डॉ० प्रभाकर माचवे कृत 'गली के मोड़ पर' (संग्रह) तथा प्रो० अर्जुन चौबे काश्यपकृत 'कबिप्रिया', 'नया युग', 'परमाणुबम' इत्यादि एकांकी संग्रह विद्युद्ध मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण से लिखे गए हैं। विष्णु प्रभाकरकृत 'अवचेतना का छल' मनोवैज्ञानिक एकांकी है। इस वर्ग के एकांकी पात्रों की किसी मानसिक प्रणियों को सुलझाने का प्रयत्न करते हैं। व्यक्ति के प्रांशुरिक जगत् के सूक्ष्म विश्लेषण, मानसिक प्रवृत्तियों, मनोवेगों और उत्तेजनाओं की आधारभूत व्याख्या करते हैं।

देश के बिभाजन और गत वर्षों की उथलपुथल के कारण आधुनिक एकांकियों के कथानकों में पर्याप्त विविधता और वैचित्र्य आ गया है। कम्युनिज्म, स्वदेशप्रेम, मानवगौरव, व्यक्तिवाद, युद्धकालीन सैन्यिक संघर्ष तथा युद्धोत्तर कठिनाइयाँ, बंगाल का अकाल, जनविद्रोह, आजादहिंद फौज, काश्मीर की समस्या, मंहगाई, अकाल, देश के बिभाजन से उत्पन्न शरणार्थी समस्याएँ, अश्रुत महिलाएँ आदि अनेकानेक समस्याएँ आधुनिक एकांकियों में अभिव्यंजित हुई हैं।

रेडियो एकांकी इस युग का नया रूप है, जिसका द्रुतगति से विकास हो रहा है। रेडियो एकांकी प्रधानतः तीन धाराओं में प्रवाहित हो रहा है—१. यथार्थोन्मुख आदर्शवादी धारा : जिसके अंतर्गत ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर नए सामाजिक आदर्शों, वर्तमान सामाजिक विपत्तियों से मुक्ति और टूटते सामंती आदर्शों के विपरीत नई ग्रामीण अर्थव्यवस्था का चित्रण है। राष्ट्रीय नवनिर्माण की अनेक योजनाएँ नए रेडियो एकांकियों में मुखरित हुई हैं। इनका दृष्टिकोण सरकारी विकास योजनाओं का प्रचार भी है। २. सामाजिक यथार्थवादी धारा : इसमें समाज और व्यक्ति की आधुनिक सामाजिक समस्याओं का चित्रण है। जैसे मंहगाई, मिलावट, कालाबाजार, भ्रमण समस्या, दहेज, उन्मुक्त रोमांटिक प्रेम, आचारागर्दी, कन्याओं की विवाह समस्या, श्रमिकों और किसानों, ग्रामविकास आदि की समस्याओं का चित्रण है। ३. मनो-विश्लेषणात्मक नग्नवाद : जो फ्रायड के सिद्धांतों से प्रभावित है। रेडियो एकांकीकारों में रेवतीसरन शर्मा, उदयशंकर भट्ट, प्रभाकर माचवे, अशक, चिरंजीत, विष्णु प्रभाकर, धर्मवीर भारती, लक्ष्मीनारायण लाल, गोपाल शर्मा, कृष्णकिशोर श्रीवास्तव, राम-पूजन मलिक, आदि उल्लेखनीय हैं।

टेलीवीक के क्षेत्र में रेडियो और रंगमंचीय दोनों प्रकार के एकांकियों ने उन्नति की है। रेडियो ने हमें रूपाक्ष नामक एक नई शैली प्रदान की है। आधुनिक एकांकियों में पूर्वकथा नहीं दी जाती, बरन् ज्यों की त्यों पाठकों एवं दर्शकों के सामने पात्रों के संभाषणों द्वारा सब स्थिति का ज्ञान करा दिया जाता है। कुछ नाट्यकार जिनमें प्रभाकर माचवे तथा सत्येंद्र शर्मा प्रमुख हैं, पात्रों का परिचय भी

नाट्यकार द्वारा नहीं देना चाहते। उनके एकांकियों में पात्र स्वयं अपनी बातचीत द्वारा अपना परिचय पाठकों एवं दर्शकों को देते हैं। इस दृष्टि से एकांकी जीवन का यथार्थवादी अंग बनते जा रहे हैं। पारश्चात्य टेक्नीक के प्रभाव में खुले रंगमंच के प्रयोग चल रहे हैं। कुछ एकांकीकारों ने जिनमें श्रीबीरेंद्रनारायण प्रमुख हैं, हिंदी रंगमंच के लिये ऐसे एकांकी लिखे हैं जो बिना किसी भ्रम के खुले रंगमंच पर अभिनीत हो सकते हैं। रंगमंचीय सूचनाओं की दृष्टि से पारश्चात्य अनुकरण यहाँ तक हुआ है कि न केवल रंगमंचनिर्देश वातावरण उपस्थित करने के लिये काम में लाया जाता है, प्रत्युत पूर्ण दृश्य में पात्रों की गतिविधि से रंगमंच की वस्तुओं का भी संबंध दिखाता है। कुछ निर्देश प्रभावव्यंजना के लिये भी प्रयुक्त किए जा रहे हैं। अभिनय की ओर प्रवृत्ति कम है। संगीत का प्रयोग नहीं है। भाषा, संवाद और पात्रपरिचय में सर्वत्र स्वाभाविकता, कलात्मक अभिव्यक्ति, नाटकीयता और प्रौढ़ता पा रही है।



चतुर्थ अध्याय

ध्वनि नाटक

प्रत्याधुनिक हिंदी नाटक की शक्तिशाली साखा के रूप में रेडियो नाटक ने जिसे ध्वनिनाटक भी कहा जाता है, पर्याप्त विकास किया है। प्रत्येक रेडियो स्टेशन से प्रति सप्ताह कम से कम चार [इस प्रकार प्रति मास कम से कम सोलह] नाटक अवश्य ही प्रसारित किए जाते हैं। संस्था की दृष्टि से आज हिंदी में जितने नाटक रेडियो के लिये लिखे जा रहे हैं, उतने किसी अन्य माध्यम के लिये नहीं। हिंदी रेडियो नाटक साहित्य के विकास की रूपरेखा समझने के लिये रेडियो नाटक का सामान्य सैद्धांतिक परिचय अपेक्षित है।

रंगमंच नाटक : रेडियो नाटक

रेडियो नाटक हमारे साहित्य के नवीनतम स्वरूप विधानों में से एक है। प्राचीन आचार्यों ने जिस स्वरूप विधान को दृश्य कहा था, उसे विज्ञान के एक आविष्कारक ने मात्र श्रव्य भी बना दिया है। जो कलाकृति पहले रंगमंच पर दर्शकों की आँखों के सामने अभिनीत की जाती थी, वह कोसों दूर स्थित स्टूडियो में अभिनीत होकर ओताओं के कानों तक पहुँच जाती है। पहले सामाजिक नाटक के पास आते थे, आज नाटक स्वयं उनके पास पहुँच जाता है। आज दर्शक मात्र ओता भी हो गया है और रेडियो-संपन्न प्रत्येक घर नाटक का प्रेक्षागृह। साधनों एवं माध्यम के इस परिवर्तन के साथ साथ नाटक का कलाविधान भी पूर्णतः परिवर्तित हो गया है। रेडियो नाटक रंगमंच नाटक से अनेक बातों में भिन्न हो गया है। रंगमंचीय नाटक दृश्य भी है, श्रव्य भी। वह आंगिक अभिनय की भी कला है, वाणी की भी। उसमें वातावरण एवं परिस्थितियों को सूचित करनेवाले दृश्यसाधन उपलब्ध हैं, पात्रों के व्यक्तित्व के सूचक परिधान, अलंकरण, आवर्गमिमा आदि उपलब्ध हैं, पर रेडियो नाटक इनसे पूर्णतः वंचित है। रंगमंच पर एक साथ ही अनेक पात्रों की उपस्थिति होने पर पात्रों और क्रियाकलापों आदि का परिचय दर्शकों के लिये कोई समस्या नहीं बनता, पर रेडियो नाटक में सब कुछ इन बातों पर ध्यान देने की आवश्यकता होती है जिससे वह ओताओं को सहज बोधगम्य हो सके। लेकिन, जहाँ रेडियो नाटक पर इतने बंधन हैं, वहीं इसमें रंगमंचीय नाटकों की तुलना में कुछ सुविधायें भी हैं। इसमें संकलनप्रय का कोई बंधन नहीं है। रेडियो नाटक की घटनाएँ बड़ी सरलता से उसरी ध्रुव तथा गौतम बुद्ध के काल से गांधीयुग तक की यात्रा कर सकती हैं—केवल एक बात को ध्यान में रखकर कि प्रभाव की अभिवृत्ति बनी रहे जिससे नाटक

अपने समग्र रूप में श्रोताओं की प्रभावित कर सके। साथ ही रेडियो नाटक मनोवैज्ञानिक चित्रण की अनेक सुविधाएँ प्रदानकर नाटककार के लिये पात्रों के मन की गहराई में भी उतर सकना सरल बना देता है। अतः रंगमंच की सीमाओं के कारण जहाँ रंगमंचीय नाटक केंद्रमुखी होकर सचनता की ओर ही जाने का प्रयास करता है, वहाँ रेडियो नाटक विस्तार में भी जा सकता है, गहराई में भी। इसमें एक ही साथ सामाजिक जीवन का विविधरूपी अर्थार्थ भी अंकित हो सकता है, अंतर को उद्बेलित करनेवाला द्वंद्व भी। गतिशील दृश्यों का भी संयोजन रंगमंच की परिधि के बाहर है, पर रेडियो नाटक के लिये यह बहुत सुकर है। रंगमंच पर सब प्रकार के दृश्य भी नहीं उपस्थित किए जा सकते, पर रेडियो नाटक में समुद्र की उताल तरंगों पर डूबती उतराती नौका भी चित्रित की जा सकती है, कारखानों में काम करते हुए मजदूर भी दिखाये जा सकते हैं। रंगमंच पर अस्वाभाविक लगनेवाले प्रतीकात्मक पात्र भी स्वाभाविक सजीव प्राणी बन जाते हैं। भाव और विचार भी मानव शरीर धारण कर लेते हैं। पंतजी की 'ज्योत्स्ना' के पात्र रेडियो पर जितने स्वाभाविक लगेंगे, उतने रंगमंच पर नहीं। रंगमंच का अस्वाभाविक स्वगतकवन भी माइक्रोफोन के स्पर्श से पूर्णतः स्वाभाविक हो जाता है। तात्पर्य यह कि जहाँ दृश्य साधनों के कारण रेडियो नाटक की अनेक सीमाएँ हैं, वही अपनी मात्र अव्यता के कारण इसे अनेक प्रकार की सुविधाएँ भी प्राप्त है।

रेडियो नाटक के उपकरण

रेडियो नाटक पूर्णतः अव्य है। ध्वनि ही इसका आधार है। ध्वनि भावाभिव्यक्ति का बड़ा प्रभावशाली साधन है। एक ही शब्द को भिन्न भिन्न प्रकार में उच्चरित करके प्रेम, वृथा, क्रोध आदि विभिन्न भावनाओं की अभिव्यक्ति की जा सकती है। रेडियो नाटक में ध्वनि का उपयोग जिन तीन रूपों में होता है, वे हैं—भाषा, ध्वनि-प्रभाव और संगीत। भाषा मुख्यतः संलाप के रूप में व्यवहृत होती है, पर कभी कभी इसका व्यवहार 'नैरेशन' के रूप में भी होता है। भाषा का अव्य रूप ही रेडियो नाटक का आधार है, और उसी के निकट रहने पर रेडियो नाटक की सफलता निर्भर है। रंगमंचीय नाटकों का आधार भी संवाद ही है, पर उसमें भावभंगिमा आदि से भावाभिव्यक्ति में सहायता मिलती है, जिससे अपेक्षाकृत दुर्बल संवादों से भी काम चल जा सकता है, पर रेडियो नाटक में समूचा जोर संलाप पर ही रहता है। ध्वनि-प्रभाव का तात्पर्य है रेल, तूफान, टेलीफोन, आदि की ध्वनियाँ जिनका व्यवहार नाटक प्रसारित करते समय किया जाता है। संगीत का व्यवहार मुख्यतः वाद्य संगीत के ही रूप में होता है। ध्वनिप्रभाव और वाद्य संगीत की आवश्यकता पात्रों के कार्य-व्यापार के लिये पृष्ठभूमि एवं वातावरणनिर्माण, भावाभिव्यंजन, दूरयांतर, देशकाल-परिचय आदि के लिये होती है। इनके द्वारा नाटक किस प्रकार सजीव और

प्रभावोत्पादक हो सकता है, यह तो किसी सफल रेडियो नाटक को प्रसारित होते सुन कर ही समझा जा सकता है, पर रेडियो नाटककार के मन में नाट्यरचना के समय नाटक के प्रसारित रूप की कल्पना हमेशा बनी रहती है। रेडियो नाटक में कभी कभी भावामिष्यजन, दृश्यांतर आदि के लिये शांति की स्थिति का भी उपयोग किया जाता है।

रेडियो नाटक का स्थापत्य

रेडियो नाटक भी नाटक है—केवल नाट्यप्रदर्शन के माध्यम का अंतर हो गया है। फलतः किसी सफल नाट्यकृति के लिये अपेक्षित विशेषताओं का इसमें भी होना आवश्यक है। जैसा कि मार्जोरी बोल्टन ने कहा है, एकाग्रता, कथानक, चरित्र-चित्रण आदि से संबंधित सभी नाट्यनियम रेडियो नाटक पर भी समान रूप से लागू हैं। फिर भी रेडियो नाटक के स्थापत्य के संबंध में कुछ बातें विशेष रूप से ध्यातव्य हैं। रेडियो नाटक की अवधि सीमित रहती है, और पात्र अप्रचुर रहते हैं। इसे अन्यान्य मनोरंजक कार्यक्रमों की प्रतियोगिता में उतरना पड़ता है। जितनी प्रतियोगिता रेडियो सेट में दिखायी पड़ती है, उतनी अन्यत्र नहीं। सुई की लोक मर की दूरी पर अन्य मनोरंजक कार्यक्रम होते रहते हैं, और रेडियो नाटक को उनकी प्रतियोगिता में अपनी क्षमता का परिचय देना पड़ता है। फलस्वरूप रेडियो नाटक के स्थापत्य में यह विशेषता अपेक्षित है कि वह प्रारंभ होते ही श्रोताओं को आकृष्ट कर ले, और उनकी जिज्ञासा को अंत तक जगाए रख सके। नाटक श्रोताओं पर अपेक्षित प्रभाव डाल सके, इसके लिये आवश्यक है कि उसका घटनाक्रम सुसंबद्ध हो, उसमें कहीं झेलापन न रहे, घटनाएँ हचक उधर न बिखरें, सीधी गति से चलें। रेडियो नाटक में अप्रासंगिक और अवांतर कथाओं के लिये अवकाश नहीं होता। रेडियो नाटक की कला गतिशीलता की कला है, गति ही इसका प्राण है। रंगमंच नाटकों में कहीं कहीं स्थिर और गतिहीन दृश्यों से भी काम चल जा सकता है—नात्र मेज की चारों तरफ बैठ कर किसी विषय पर दस मिनट तक बहस कर सकते हैं, पर रेडियो नाटक में ऐसे प्रसंगों से शिथिलता हो जाएगी। समरसेट मार ने नाट्यलेखन के दो सिद्धांत-सूत्र दिए थे—‘अपनी मुख्य वस्तु से लगे रहिए, और जहाँ भी काट सकें, काट दीजिए।’ मार की यह उक्ति रेडियो नाटक पर विशेष रूप से लागू है। नाटक में घटनाओं की गति सामान्यतः प्रागे की ओर होती है, पर रेडियो नाटक में आवश्यकता-नुसार पीछे मुड़कर भी देखा जा सकता है। इसके लिये स्मृतिदृश्यों या विमलाख्यानों की योजना की जाती है। मनोवैज्ञानिक चित्रण के प्रसंग में संयुक्त दृश्यक्रम भी निर्मित किए जा सकते हैं। रेडियो नाटक की संक्षिप्त रूपरेखा के कारण कुछ लोग इसे एकांकी समझते हैं, पर रेडियो नाटक में अंक का कोई प्रश्न ही नहीं उठता। इसमें एक दृश्य भी रह सकता है, अनेक दृश्य भी रह सकते हैं। दृश्य छोटे या बड़े किसी प्रकार के हो सकते हैं।

रेडियो नाटक के प्रकार

रेडियो से प्रसारित होनेवाले नाटक अनेक प्रकार के होते हैं। विषय की दृष्टि से सामाजिक, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक आदि अनेकानेक प्रकार के हो सकते हैं। शिल्प की दृष्टि से सात मुख्य भेद हो सकते हैं—नाटक, रूपांतर, फंटेसी (अतिकल्पना), मोनोलाग (स्वगतनाट्य), संगीतरूपक, भ्रूलकियाँ और रूपक। रेडियो के लिये मौलिक नाटकों की रचना तो होती ही है, प्रसिद्ध रंगमंचीयनाटकों (एकांकी और अनेकांकी, दोनों), कहानियों और उपन्यासों के रेडियो नाट्यरूपांतर भी प्रस्तुत किए जाते हैं। फंटेसी या अतिकल्पना में कल्पना की प्रधानता रहती है—वास्तविक जीवन में असंभाव्य घटनाओं को भी संभव चित्रित किया जाता है। स्वगतनाट्य में प्रारंभ से अंत तक एक ही पात्र भागनय करता है। संगीतरूपक में गीतों की प्रधानता रहती है। पाँच-पाँच, छह छह मिनट की छोटी छोटी मनोरंजनप्रधान रचनाओं को भ्रूलकियाँ कहते हैं। तथ्यप्रधान नाट्यरचनाओं को रूपक कहते हैं। यह 'रूपक' अंग्रेजी के 'फीचर' के अर्थ में रूढ़ हो गया है—दूरदर्शकाव्य के पर्याय 'रूपक' से इसका कोई संबंध नहीं है। यह वास्तविकता का नाटकीकृत रूप है। लारेंस गिलियम के अनुसार, नाटक कल्पना पर आधारित रहता है, रूपक तथ्य पर। अंग्रेजी में इसे 'फीचर' कहते हैं। इसमें कथानक और चरित्रचित्रण की अनिवार्यता नहीं रहती।

रेडियो नाटक का प्रारंभ

रेडियो नाटक का जन्म रेडियो के आविष्कार के बाद हुआ है। इस संबंध में मतभेद है कि इंग्लैंड में पहला नाटक २ सितंबर १९२२ को प्रसारित हुआ था या १५ फरवरी १९२३ को, पर इस संबंध में मतभेद नहीं है कि प्रथम प्रसारण का श्रेय प्रसिद्ध नाटककार शेक्सपीयर के 'जूलियस सीजर' के एक दृश्य को प्राप्त है। उसी के साथ शेक्सपीयर के अन्य दो नाटकों के दृश्य भी प्रसारित हुए थे। अपने संपूर्ण रूप में प्रसारित होनेवाला नाटक या 'ट्वेल्फ्थ नाइट' जो २८ मई १९२३ को प्रसारित हुआ था। उस समय अभी रेडियो के लिये विशेष रूप से नाटक नहीं लिखे जाते थे। प्रसारण के समय रंगमंच सकेतों को पढ़ दिया जाता था, और दृश्यांतर के समय बाद्य संगीत का उपयोग होता था। विशेष रूप से रेडियो के लिये लिखित पहला नाटक था रिचर्ड ह्यूजेज का 'डेजर' जो १९२४ की जनवरी में प्रसारित हुआ था। रेडियो के लिये रूपांतरित पहला उपन्यास था किंग्सले का 'बेस्टवर्ड हो' जो अप्रैल १९२५ में प्रसारित हुआ था। प्रारंभिक प्रयोगों के बाद ही लोगों को यह अनुभव हो सका कि रेडियो नाटक रंगमंचीय नाटक से बिल्कुल भिन्न है, और इसका अपना स्वतंत्र रचनाविधान है। हिंदी में रेडियो नाटक के प्रारंभ का इससे बहुत कुछ साम्य है।

हिंदी में रेडियो नाटक का प्रारंभ

भारत में प्रसारण का प्रारंभ कुछ देर से हुआ। बिधिवत् प्रसारण का प्रारंभ २३ जुलाई १९२० से हुआ, जब लार्ड इविन ने इंडियन ब्राडकास्टिंग कंपनी के बंबई स्टेशन का उद्घाटन किया। अप्रैल १९३० में भारत सरकार ने प्रसारण कार्य अपने हाथ में ले लिया। इस विभाग को इंडियन स्टेट ब्राडकास्टिंग सर्विस कहा गया, जिसे ८ जून १९३६ को आल इंडिया रेडियो नाम दिया गया। यही आजकल आकाशवाणी है।

हिंदी में रेडियो नाटक का प्रारंभ हुए बहुत दिन नहीं हुए। पहला नाटक आल इंडिया रेडियो के दिल्ली केंद्र से १९३६ में प्रसारित हुआ था—वह भी मौलिक नाटक नहीं, रंगमंच के लिये लिखित एक बंगला नाटक का अनुवाद था। बंगाल में चूँकि रंगमंचीय परंपरा पहले से थी, वहाँ नाटकों का प्रसारण १९२८ (उस समय अभी आल इंडिया रेडियो की स्थापना नहीं हुई थी) से ही प्रारंभ हो गया था, पर वे नाटक भी रंगमंच के ही होते थे। वे तीन तीन घंटे के होते थे और उनमें रंगमंच के ही सभी डंग अपनाए जाते थे। दृश्यसंकेतों को नैरेटर पढ़ दिया करते थे और संवादों का स्वरअभिनय पात्रों द्वारा होता था। मध्यांतर भी उसी प्रकार होता था जिस प्रकार रंगमंचनाटकों और फिल्मों में अभी होता है। हिंदी नाटकों पर भी इसका प्रभाव पड़ा।

रेडियो नाटक का हिंदी में जो प्रारंभ हुआ, वह रंगमंचीय नाटक से ही प्रभावित था। प्रारंभ में यही संभव था, पर इसके फलस्वरूप रंगमंच की कला रेडियो के स्टूडियो में पहुँच गई, और बहुत बाद तक रेडियो नाटककार एवं अभिनेता उसके प्रभाव से मुक्त न हो सके। लेखक यह न समझ सके कि रेडियो नाटक की कला रंग-नाटक की कला से बिल्कुल भिन्न है। यह स्थिति बहुत बाद तक बनी रही। रेडियो से संबद्ध लेखक श्री 'पहाड़ी' ने १९४७ का अपना संस्मरण इन पंक्तियों में रखा है—
'मुझे याद है कि एक लेखक से मैंने रेडियो के लिये नाटक लिखने का अनुरोध किया था, तो उनके द्वारा लिखित नाटक में कई बार परदा खुलता है।'

पर यह केवल एक पक्ष है। रेडियो नाट्यशिल्प को विकसित करने की दिशा में भी प्रारंभ से ही प्रयत्न होने लगे थे। आल इंडिया रेडियो से प्रसारित होनेवाला हिंदी का पहला नाटक आचार्य चतुरसेन शास्त्री का 'राधाकृष्ण' कहा जाता है। नाटककार और रेडियो से संबद्ध अनेक व्यक्तियों के सहयोग से प्रसारित इस नाटक में श्रव्य माध्यम की सुविधाओं के उपयोग का स्पष्ट प्रयत्न दिखायी पड़ता है। स्थान और समय की इकाइयों का कोई बंधन इसमें नहीं माना गया है। संलाप बहुत छोटे छोटे और गतिशील हैं। अंत में राधा और कृष्ण के स्वर क्रमशः चौंध होकर शून्य में खो जाते हैं।

इस प्रकार के महत्वपूर्ण प्रयोगों के होते हुए भी स्वाधीनताप्राप्ति के पूर्व हिंदी में रेडियो नाट्यकला का पर्याप्त विकास नहीं हो सका। इसके कई कारण हैं। १९४७ के पहले हिंदी क्षेत्रों में प्रसारण-केंद्रों की संख्या ही कम थी, और जो केंद्र थे, उनमें हिंदी की अपेक्षा उर्दू को महत्व दिया जाता था। फलतः हिंदी के लेखकों को रेडियो नाटक की सीमाओं और संभावनाओं से परिचित होने के पर्याप्त अवसर नहीं मिल सके। श्री 'पहाड़ी' का यह कथन सत्य है कि 'हिंदी में रेडियो नाटिकत्वों का अभाव है इसका मुख्य कारण रेडियो के अधिकारियों का हिंदीभाषी लेखकों की अपेक्षा थी।' श्रीजयवीरचंद्र माथुर के एक अनुभव से इसका समर्थन होता है। उन्होंने अपना प्रसिद्ध नाटक 'भोर का तारा' लखनऊ रेडियो में प्रसारणार्थ भेजा था। इस संबंध में वे लिखते हैं—'लखनऊ रेडियो स्टेशन पर शामद उन दिनों हिंदी के अजनकार कोई थे ही नहीं। एक उर्दूदा सज्जन ड्रामे के इंजार्ज थे और बाहिर है कि उन्हें 'भोर का तारा' में कोई बिलबस्वी नहीं होती। चुनाचे मेरो बाशंका सही निकली और न तो नाटक प्रसारित हुआ और न उसकी पांडुलिपि ही वापस की गई। जहाँ तक मुझे बाद है, सन् १९४७ तक आकाशवाणी से ऐसे हिंदी नाटक बहुत कम प्रसारित होते थे, जिनमें भारत की झलक हो या जिनकी भाषा बोलचाल की भाषा से कनिक भी हटाई हुई हो।' इसके विपरीत श्री 'पहाड़ी' के शब्दों में ही 'रेडियो की उर्दू के लेखकों का सक्रिय सहयोग प्राप्त हुआ है और वहाँ सर्वश्री कृष्णचंद्र, मंटो, अरक, अनसार, नासरी आदि लेखकों को इस क्षेत्र में काम करने का अवसर मिला है।'

तात्पर्य यह है कि उस समय रेडियो नाटक के स्वतंत्र शिल्प को ध्यान में रख कर हिंदी में बहुत कम नाटक लिखे गए। हिंदी एकांकी के क्षेत्र में जो नाटककार उस समय प्रसिद्ध थे, उनके ही कुछ एकांकी समय समय पर रेडियो से प्रसारित होते रहे। यहाँ यह स्मरणीय है कि सन् १९३५ के बाद से ही हिंदी एकांकी का वास्तविक उत्कर्ष प्रारंभ होता है। उसके पहले हिंदी में एकांकी के स्वतंत्र अस्तित्व की घोषणा अभी नहीं हुई थी। इस अस्वीकृति की प्रतिध्वनि सन् १९३८ ई० तक सुनायी पड़ती है जब श्रीजैनेंद्रकुमार ने 'हंस' संपादक को लिखा था—'एकांकी नाटक कोई ऐसी चीज नहीं है कि उसपर विशेषांक निकाला जाय।' ऐसे विचारों के बावजूद एकांकी की रचना होने लगी थी, और तत्कालीन प्रसिद्ध पत्रों में उन्हें एकांकी कहकर प्रकाशित किया जाने लगा था। 'कारवाँ', 'पृथ्वीराज की छाँलें' आदि एकांकी संग्रह प्रकाशित होने लगे थे। इसकी प्रेरक शक्तियाँ अनेक थीं। अंग्रेजी साहित्य से हिंदी साहित्यकारों का परिचय घनिष्ठतर होता जा रहा था। डा० रामकुमार वर्मा और श्रीउपेन्द्रनाथ अरक ने स्पष्टतः स्वीकार किया है कि उन्होंने पारनात्य नटककारों से प्रेरणा ग्रहण की है। भारत की अन्यान्य भाषाओं में भी नई शैली के एकांकी नाटकों का लेखन प्रारंभ हो गया था, और उनका परिचय अनुवादों के माध्यम से हिंदी

लेखकों को मिल रहा था। सन् १९३६ से सर्वश्री मुद्दुलुप्पु, जी० शंकर कुरूप, श्रीकृष्ण श्रीधराष्टी, सज्जाद जहीर, सेनापति, धूमकेतु, रवींद्रनाथ ठाकुर आदि की रचनाओं के हिंदी अनुवाद पत्रिकाओं में प्रकाशित होने लगे थे। व्यावसायिक रंगमंच के प्रभाव ने भी हिंदी एकांकी के विकास में योग दिया। प्रभावसायिक रंगमंच के सीमित साधनों द्वारा एकांकी नाटकों का प्रदर्शन सरल था। देश में सांस्कृतिक जागरण के फलस्वरूप कालेजों और स्कूलों में समय समय पर अभिनीत करने के लिये लघुनाटकों की माँग बढ़ी। इससे हिंदी एकांकी को गति मिली। अनेक एकांकीकार सामने आए। ऐसे लेखकों में विशेष उल्लेखनीय हैं—सर्वश्री रामकुमार वर्मा, भुवनेश्वर प्रसाद, उदयशंकर भट्ट, उपेंद्रनाथ धरक, सेठ गोविंददास आदि। इनकी कृतियाँ रेडियो से भी प्रसारित होने लगीं। इस प्रकार हिंदी एकांकी के उत्कर्ष ने रेडियो को प्रसारण की नई नाट्यसामग्री दी।

प्रसिद्ध एकांकीकारः रेडियो माध्यम

स्वाधीनताप्राप्ति के पूर्व और उसके कुछ बाद तक भी प्रसिद्ध एकांकीकारों की नाट्यरचनाएँ रेडियो से प्रसारित होती रहीं, पर इन लेखकों ने रेडियो नाटक को गंभीरता के साथ ग्रहण नहीं किया। इन्होंने रेडियो माध्यम की विशिष्टताओं पर भी ध्यान नहीं दिया। इन्होंने रेडियो के लिये नहीं लिखा, पर ऐसे रंगमंचीय नाटकों की रचना अवश्य ही की जो रेडियो से भी प्रसारित हो सकें। सर्वश्री उपेंद्रनाथ धरक, उदयशंकर भट्ट और रामकुमार वर्मा, जिनकी रचनाएँ पर्याप्त संख्या में रेडियो से प्रसारित हुई हैं, के अनुभवों से यह बात सिद्ध होती है। श्रीधरक के एक संस्मरण में लिखा गया है—‘धरकजी रेडियो में भी रहे हैं और फिल्म में भी, लेकिन ‘रेडियो नाटक या स्क्रिप्ले में उनकी घास्था नहीं।’ स्वयं धरकजी ने लिखा है—रेडियो के कारण मैंने कुछ नाटक अवश्य लिखे हैं और रेडियो का हल्का-सा कुप्रभाव भी मेरे कुछ नाटकों में, बावजूब मेरी कोशिश के, आ गया है। फिर इसका मैंने प्रयास किया है कि यह कुप्रभाव कम हो रहे।’ श्रीउदयशंकर भट्ट ने भी अपनी नाट्य-रचना में रेडियो माध्यम पर ध्यान नहीं रखा है। जैसा कि उन्होंने ‘समस्या का धात’ की भूमिका में कहा है, उन्होंने अपने नाटकों के साथ संकेत इस प्रकार दिए हैं कि वे रंगमंच और रेडियो, दोनों पर अभिनीत हो सकें। ऐसे नाटकों की संख्या कम है जो रेडियो के लिये ही हैं। डा० रामकुमार वर्मा के साथ भी यही बात है। ‘रजत-रश्मि’ में संकलित नाटकों के संबंध में उन्होंने लिखा है—‘ये नाटक इस ढंग से लिखे गये हैं कि रंगमंच और रेडियो दोनों के द्वारा सफलतापूर्वक अभिनीत किए जा सकें।’ यह बात उनके लगभग सभी नाटकों पर लागू है। इस प्रकार प्रसिद्ध एकांकीकारों की रचनाओं ने रेडियो नाटक के स्वतंत्र विकास में विशेष योग नहीं दिया। फिर भी इन लेखकों ने हिंदी रेडियो नाटक के प्रारंभिक काल में महत्वपूर्ण कार्य किया, और उनका ऐतिहासिक महत्त्व है।

श्रीउपेन्द्रनाथ अशक नाटकलेखक के रूप में आल इंडिया रेडियो से तीन वर्षों तक संबद्ध रहे। रेडियो के लिये उन्होंने 'तुलसीदास', 'कबीर', 'मर्मावा पुरुषोत्तम 'राम', 'उमिला', 'अगवान् बुद्ध' आदि अनेक नाटकों की रचना की, पर उन्होंने अपनी अभिव्यक्ति का माध्यम मुख्यतः रंगनाटक को ही माना है। सामान्य परिवर्तन के बाद उनके जो नाटक रेडियो से सफलतापूर्वक प्रसारित होते रहे हैं, उनमें मुख्य हैं—'लक्ष्मी का स्वागत', 'पापों', 'अधिकार का रणक', 'जोंक', 'तौलिये', 'बतसिया' आदि। रेडियो पर भी इनकी सफलता का रहस्य यह है कि किसी भी नाटक के लिये, चाहे वह रंगमंच के लिये हो या रेडियो के लिये, जिस संश्लिष्ट कथानक, एकाग्रता, निश्चित दिशा और सशक्त संलाप की अपेक्षा होती है, वह इन नाटकों में है।

श्रीउदयशंकर भट्ट स्वाधीनताप्राप्ति के बाद आकाशवाणी से संबद्ध हुए। भट्टजी ने रेडियो नाटक के स्वतंत्र अस्तित्व को स्वीकार किया है। 'साहित्य के स्वर' पुस्तक में संकलित अपने कुछ निबंधों में उन्होंने रेडियो नाटक का विवेचन भी किया है, पर मात्र रेडियो माध्यम को ध्यान में रखकर उन्होंने कम ही नाटकों की रचना की है। रेडियो के लिये लिखित नाटकों में उल्लेखनीय हैं—'आदिम युग', 'कुमार-संभव', 'आत्मदान', 'गिरती दीवारें', 'अबानी', 'समस्या का अंत' आदि। कुछ नाटक पौराणिक प्रसंगों पर आधारित हैं, कुछ सामाजिक समस्याओं पर। शिल्प की दृष्टि से ये नाटक रेडियो पर सफल रहे हैं। इनके अतिरिक्त भट्टजी के अन्याय्य रंगमंचीय एकांकी भी समय समय पर रेडियो से प्रसारित होते रहे हैं।

प्रसिद्ध एकांकीकार डा० रामकुमार वर्मा का ध्यान मुख्यतः रंगमंचीय एकांकी की ओर रहा है, यद्यपि उनके अधिकांश नाटक रेडियो से भी प्रसारित होते रहे हैं। इसका कारण यह है कि वर्माजी का ध्यान अपने नाटकों को दोनों माध्यमों के उपयुक्त बनाने का रहा है। उनके कुछ नाटक रेडियो के लिये विशेष रूप से लिखे गए हैं। इनमें 'कौमुदी महोत्सव', 'औरंगजेब की आखिरी रात', 'प्रतिशोध', 'दुर्गावती' 'कलंक रेखा' आदि के नाम लिए जा सकते हैं, पर इनमें ऐसी कुछ विशिष्टता नहीं है कि ये केवल रेडियो के लिये ही हों। ये रंगमंच पर भी अभिनीत हो सकते हैं, और हुए हैं। यह अवश्य है कि इनमें ध्वन्यात्मक मूल्यों पर अपेक्षाकृत अधिक ध्यान रखा गया है, और इनकी शैली सरलतर है। जो रचनाएँ डा० वर्मा ने केवल रेडियो को ध्यान में रखकर लिखी हैं, वे मुख्यतः रूपक हैं। इनमें उल्लेखनीय हैं—'भरत का भाग्य', 'स्वागत है ऋतुराज' और 'ज्यों की त्यों घर दीवि चदरिया।' ये विशेष अवसरों पर लिखे गए रूपक हैं।

जिन अन्य प्रसिद्ध एकांकीकारों के नाटक रेडियो से प्रसारित होते रहे हैं, उनमें सर्वश्री जगदीशचंद्र माथुर, गोविंददास, देवेन्द्रनाथ शर्मा आदि के नाम प्रमुख

हैं। इनके नाटक भी मुख्यतः रंगमंच के लिये हैं, पर इन्होंने भी रचनाविधान में एस बात का ध्यान रखा है कि ये नाटक रेडियो से भी प्रसारित हो सकें।

नव्य माध्यम : नव्य नाट्यरूप—स्वाधीनताप्राप्ति के पूर्व

भाल इंडिया रेडियो के प्रारंभ के साथ ही ऐसे नाटकों की भी रचना होने लगी जो विशेष रूप से रेडियो के लिये थे। इनके लेखक या तो रेडियो से संबद्ध रहे या रेडियो के निकट संपर्क में रहे। इनमें हिंदी के लेखक, जैसा पहले कहा गया, बहुत कम रहे। भाल इंडिया रेडियो के प्रारंभिक नाटककारों में उल्लेखनीय नाम हैं—सर्वश्री सभासत हसन मंटो, राजेंद्रसिंह बेदी और कृष्णचंद्र। मंटो ने केवल रेडियो के लिये लिखा, और बहुत लिखा। उन्होंने विभिन्न प्रकार के नाटकों की रचना की जिनमें प्रसिद्ध हैं—‘इंतजार’ और ‘इंतजार का दूसरा खल।’ ये दोनों मनोवैज्ञानिक नाटक हैं। ‘नेपोलियन की मौत’, ‘तैमूर की मौत’, ‘जेबकतरा’, ‘कबूतरी’ आदि भी रेडियो पर बहुत सफल रहे। कथानक की संश्लिष्टता और गति इनकी विशेषता है। राजेंद्रसिंह बेदी के प्रसिद्ध नाटक हैं—‘कार की शादी’, ‘पाँव की मोच’, ‘कैद’ आदि। बेदी ने कार्यव्यापार की एकाग्रता और पात्रों के चरित्रांकन पर विशेष ध्यान दिया है। इन दोनों नाटककारों की रचनाएँ हिंदी की अपेक्षा उर्दू के अधिक निकट हैं। कृष्णचंद्र की भाषा सामान्य बोलचाल की है। इनकी कृतियाँ प्रकाशित रूप में हिंदी में आई हैं।

कृष्णचंद्र के प्रसिद्ध नाटक हैं—‘बेकारी’, ‘हजामत’, ‘दरवाजा’, ‘नीलकंठ’, ‘काहिरा की एक शाम’, ‘सराय के बाहर’, ‘बदसूरत राजकुमारी’, ‘मंगलीक’, ‘एक रुपया एक फूल’ आदि। ये नाटक अनेक बार प्रसारित हुए हैं। ‘बेकारी’ कृष्णचंद्र का पहला नाटक है जो अक्टूबर १९३७ में लाहौर रेडियो से प्रसारित हुआ था। उसके बाद सितंबर १९३८ में ‘हजामत’ प्रसारित हुआ। ‘दरवाजा’ अगस्त १९४० में दिल्ली रेडियो से प्रसारित किया गया। ‘एक रुपया एक फूल’ दिल्ली रेडियो के नाटकोत्सव का सबसे अच्छा नाटक समझा गया था। विषय की दृष्टिसे इन नाटकों में विविधता बिलामी पड़ती है। ‘काहिरा की शाम’ यदि रोमानी नाटक है, तो ‘सराय के बाहर’, ‘बेकारी’, ‘कुत्ते की मौत’ आदि सामाजिक यथार्थ को अंकित करनेवाले व्यंग्यप्रधान नाटक हैं। ‘एक रुपया एक फूल’ हास्यप्रधान विचारोत्तेजक नाटक है। कुछ नाटकों में कृष्णचंद्र की व्यंग्यप्रधान दृष्टि का बड़ा स्पष्ट परिचय मिलता है। शिल्प की दृष्टि से भी ये नाटक कई प्रकार के हैं। कृष्णचंद्र कहानी के क्षेत्र से नाटक में आए थे। यह बात प्रारंभिक नाटकों में परिलक्षित होती है। ‘बेकारी’ में सामाजिक यथार्थ तो चित्रित हुआ है, पर उसमें नाटकीयता नहीं है। ‘हजामत’ मौलिक कृति नहीं है—यह एक विदेशी रचना पर आधारित है। यह सही है कि कृष्णचंद्र के सभी नाटकों के कथानक में संश्लिष्टता नहीं है, कुछ में दूरियों का विस्तार किया गया है,

पर सबसे निश्चित प्रभावसृष्टि का प्रयत्न है। लगभग सभी नाटकों के अंत प्रभाव-शाली रूप में हुए हैं। 'काहिरा की एक शाम' में हसीना उस सूबेदार से मिलने को तड़पती रह जाती है जिसने उसे जीवनदान दिया था, पर सूबेदार का जहाज बंदर-गाह छोड़कर चला जाता है। 'सराय के बाहर' में भिलारिन की बेटो मुन्नी सराय में अपना नारीत्व बेंचकर भाती है, पर बहुत उल्लसित दीखती है। यह उल्लास कितना दयनीय है! इस प्रकार कुब्जचंद्र ने अपने नाटकों के अंत को मार्मिक बनाने का प्रयत्न किया है। इन नाटकों में अथर्व भाष्य का ध्यान रखा गया है। स्थान स्थान पर शब्दों और ध्वनियों के द्वारा यथोचित प्रभावशाली वातावरण निर्मित किया गया है। 'नीलकंठ' में शंकर और गंगा का जो चित्र अंकित किया गया है, वह मात्र अथर्व भाष्य द्वारा ही प्रस्तुत किया जा सकता है। कुब्जचंद्र के संवादों में भी शक्ति है, और उनमें प्रसंगानुसार विविधता आई है।

स्वाधीनतापूर्व के हिंदी रेडियो नाटककारों में श्रीचंद्रकिशोर जैन का नाम विशेष उल्लेखनीय है। इन्होंने कम ही नाटक लिखे, पर सभी रेडियो पर काफी सफल रहे। इनका पहला नाटक 'रहनुमा' लखनऊ रेडियो से नवंबर १९४२ में प्रसारित हुआ था। उसके बाद 'नींद' और 'रानी' नामक नाटक दिल्ली और लखनऊ से प्रसारित हुए। 'एकांतिका' नाटकसंग्रह में इनके सात नाटक संकलित हैं—'विषकन्या', 'नेपोलियन के विजयरहस्य', 'हीरे का टुकड़ा', 'इंसाफ', 'अस्पताल का कमरा', 'पहली भेंट' और 'कानून'। 'विषकन्या' अपने समय का बहुत प्रसिद्ध रेडियो नाटक रहा, और विभिन्न रेडियो स्टेशनों से प्रसारित हुआ। इसमें नारी की विवशता और अज्ञेय प्रतिहिंसा का चित्रण कुशलता से किया गया है। 'नेपोलियन के विजयरहस्य' भी 'हीरे का टुकड़ा' ऐतिहासिक नाटक है। अन्य नाटक सामाजिक पृष्ठभूमि पर लिखे गए हैं। प्रसारण की दृष्टि से सभी सफल रहे हैं, पर प्रसारण के माध्यम का विशेष ध्यान 'विषकन्या' में ही है।

स्वाधीनताप्राप्ति के पूर्व रेडियो से संबद्ध लेखकों में श्रीपहाड़ी का नाम भी आता है। पहाड़ी रेडियो के निकट संपर्क में रहे और इन्होंने रेडियो के लिये अनेक प्रकार की रचनाएँ लिखीं। उनमें से दो, 'रक्त जर्मन संधि का अंत' और 'युग युग द्वारा शक्ति की पूजा' उनके कहानीसंग्रह 'बया का घोंसला' में संकलित हैं। ये दोनों ही रेडियो रूपक हैं, यद्यपि लेखक ने इन्हें 'रेडियो नाटिका' नाम दिया है। पहला रूपक सामयिक महत्त्व का है, पर शिल्प की दृष्टि से काफी प्रभावशाली है। लेखक ने एक कूची परिवार को केंद्र बनाकर सब अपेक्षित सूचनाएँ दी हैं। संगीत और ध्वनि-प्रभावों का व्यवहार कुशलता से किया गया है। दूसरे रूपक में प्राचीन काल से लेकर अबतक के सामाजिक विकास का परिचय कलात्मक ढंग से दिया गया है। उसमें भी ध्वनिप्रभावों और संगीत के व्यवहार से अपेक्षित प्रभाव की सृष्टि का प्रयत्न किया

गया है। इन रूपकों से स्पष्ट है कि पहाड़ी ने रेडियो माध्यम का उपयोग करने का सफल प्रयास किया था।

उस अवधि के नाट्यसाहित्य को उसकी समग्रता में देखने पर कुछ सामान्य प्रवृत्तियाँ स्पष्टतः परिलक्षित होती हैं। भारत की स्वाधीनताप्राप्ति के पूर्व भाल इंडिया रेडियो से जितने हिंदी नाटक प्रसारित हुए, उनमें सबसे अधिक संख्या ऐतिहासिक और रोमैटिक नाटकों की थी। ऐतिहासिक नाटकों में भी ऐसे नाटक नहीं मिलेंगे, जिनमें भारत की शौरवगरिमा व्यंजित की गई हो अथवा जिनमें किसी प्रकार की राष्ट्रीय चेतना व्यक्त हुई हो। पराधीनता के कारण भारत की दयनीय स्थिति को चित्रित करनेवाले नाटक भी उस समय नहीं प्रसारित होते थे। तत्कालीन सामाजिक जीवन का चित्र भी उस समय के रेडियो नाट्यसाहित्य में नहीं मिलता। सामाजिक समस्याओं को प्रस्तुत करनेवाले नाटक कम ही मिलते हैं। वास्तव में उन प्रारंभिक नाटकों का उद्देश्य घटनावैचित्र्य और भलंकृत भाषाशैली द्वारा श्रोताओं को चमत्कृत करना था। मनोरंजन ही उन नाटकों का मुख्य तत्त्व था। कथानकों में भ्रूलौकिकता, आकस्मिकता एवं संयोग के लिये पर्याप्त अवकाश रहता था। रेडियो विदेशी शासन के नियंत्रण में था, और उसकी नीति का प्रभाव तत्कालीन हिंदी रेडियो नाट्यसाहित्य पर दिखायी पड़ता है।

रेडियो नाटक का विकासकाल

हिंदी में रेडियो नाटक का विकासकाल स्वाधीनताप्राप्ति के बाद प्रारंभ होता है। देश के विभिन्न भागों में नए प्रसारणकेंद्र खुले। हिंदी को पहले की अपेक्षा अधिक महत्त्व मिलने लगा। अनेक नए लेखक अभिव्यक्ति के इस नए माध्यम की ओर आकृष्ट हुए। प्रविद्ध उपन्यासकार, कहानीकार और कवि भी रेडियो नाट्यलेखन में लगे। आज हिंदी नाट्यक्षेत्र में जितने सुपरिचित हस्ताक्षर हैं, उनमें से अधिक इसी अवधि की देन हैं। आकाशवाणी के महानिदेशक के रूप में श्रीजगदीशचंद्र माथुर के आगमन के बाद अनेक क्वालिगन्ध साहित्यकार आकाशवाणी से संबद्ध हुए और इससे रेडियोनाटक के विकास को विशेष गति मिली।

स्वाधीनताप्राप्ति के बाद जो लेखक रेडियो नाट्यलेखन के क्षेत्र में आए हैं, उनकी सूची बहुत बड़ी है। इनकी प्रसारित रचनाओं की संख्या तो और भी बड़ी है। इनका बहुत छोटा सा भंडा हो प्रकाशित रूप में सामने आया है—इनमें साहित्यिक महत्त्व की रचनाएँ कम ही हैं। इस अवधि के नाट्यसाहित्य पर सामान्य रूप से विचार करने के पूर्व कुछ प्रमुख नाटककारों की कृतियों का विवेचन कर लेना उचित होगा।

श्रीविष्णु प्रभाकर उन लेखकों में हैं जिन्होंने रेडियो की प्रेरणा से नाट्यलेखन प्रारंभ किया था। रेडियो नाटक के स्वतंत्र अस्तित्व को स्वीकार करते हुए इन्होंने

स्वयं लिखा है—‘सच तो यह है कि अभी तक मैंने रेडियो के लिये ही लिखा है। उनमें से कई एकांकी रंगमंच पर भाए हैं और उन्होंने मेरे इस विश्वास को पुष्ट किया है कि रंगमंच और रेडियो कला की दृष्टि से बिल्कुल दो चीज हैं।’ यही कारण है कि इनके नाटकों में रेडियो नाट्यशिल्प बड़े स्पष्ट रूप में दिखायी पड़ता है। विष्णुजी प्रारंभ से ही एक प्रयोगशील रेडियो नाटककार रहे हैं, और इन्होंने रेडियो नाटक के विभिन्न रूपों के क्षेत्र में अनेक प्रयोग किए हैं। इनके रेडियो नाटकों के कई संग्रह प्रकाशित हुए हैं। कुछ प्रसिद्ध नाटक इस प्रकार हैं—‘मीना कहाँ है?’ ‘क्या वह बोयी या?’ ‘दो किनारे’, ‘दुगसंघि’, ‘प्रकाश और परछाई’, ‘समरेखा विषमरेखा’, ‘सबेरा’, ‘साँप और सीढ़ी’, ‘मुरब्बी’, ‘संस्कार और भावना’, ‘जहाँ दया पाप है’, ‘उपचेतना का खेल’, ‘बीरपूजा’, ‘दरिद्र’, ‘दस बजे रात’, ‘भसोक’, ‘पूर्णाहुति’ आदि। श्रीविष्णु प्रभाकर मानवतावादी कलाकार हैं। यथार्थ पर आधारित आदर्श का स्वर इनकी कृतियों में सुनाई पड़ता है। इनके नाटकों के विषय विभिन्न प्रकार के हैं, पर सबके मूल में मनोवैज्ञानिक चित्रण की विशेषता मिलती है। इन्होंने अपने नाटकों में मुख्यतः जटिल पात्रों को ही लिया है—ऐसे पात्रों को जिनके मन में किसी न किसी प्रकार की ग्रंथि है। ऐसे पात्रों के मन की गहराई में लेखक ने उतरने का प्रयत्न किया है। इनके पात्रों के मन में कोई न कोई द्वंद्व अवश्य है। इनके नाटकों के विश्लेषण से स्पष्ट है कि ये नाटक चरित्रप्रधान हैं, और इनमें चरित्रचित्रण मनोवैज्ञानिक आधार पर किया गया है। इनके कथानकसंघटन में भी पर्याप्त संश्लिष्टता है। नाटक भवधि की दीर्घता पर नहीं, चण की तीव्रता पर केंद्रित है। इन नाटकों में भी चरम सीमा के स्थल बड़े चमत्कारपूर्ण हैं। नाटकों के प्रस्तुतीकरण की पद्धति में भी काफी विविधता है। अधिकांश नाटक किसी कार्यव्यापार के बीच में संलाप से प्रारंभ हुए हैं, पर कुछ स्वगतकथन से भी, कुछ गीत से भी। नाटकों में उपयुक्त स्थलों पर स्मृतिदृश्यों का भी व्यवहार किया गया है। भावों को पात्र बनाने की सुविधा का भी उपयोग कई नाटकों में किया गया है। ध्वनिप्रभावों के प्रभावशाली उपयोग की ओर भी लेखक का ध्यान है। अभ्यशिल्प की दृष्टि से विष्णुजी के मनोवैज्ञानिक नाटक विशेष रूप से सफल बन पड़े हैं। इनके कुछ नाटक सामान्य श्रेणी के भी हैं। ‘गीत के बोल’ और ‘सरकारी नौकरी’ सामान्य व्यंग्यनाटक हैं। ‘मर्यादा की रक्षा’, ‘भाँसी की रानी’ आदि ऐतिहासिक नाटक हैं और ‘वह जा न सकी’ तथा ‘जब का फँसला’ विष्णु प्रभाकर की अपनी कहानियों के रेडियो नाट्यरूपांतर हैं। इनके प्रतिरिक्त विष्णुजी ने रवीन्द्रनाथ ठाकुर, प्रेमचंद्र, वृंदावनलाल वर्मा, इलाचंद्र जोशी आदि की कुछ कहानियाँ और उपन्यासों के भी नाट्यरूपांतर प्रस्तुत किए हैं। इनके रेडियो स्वगत-नाट्यों का हिंदी के रेडियो नाट्यसाहित्य में विशेष महत्त्वपूर्ण स्थान है। ‘सड़क’, ‘धुआँ’, ‘नयेपुराने’ और ‘नहीं, नहीं, नहीं’ विष्णुजी के बड़े सफल और प्रभावशाली स्वगतनाट्य हैं। इनके प्रतिरिक्त इन्होंने ‘सर्बोदय’, ‘हमारा स्वाधीनतासंग्राम’, ‘नया काश्मीर’

धावि रूपक भी लिखे हैं। हिंदी के रेडियो नाट्यसाहित्य को श्रीविष्णु प्रभाकर की देन, परिमाण और गुण दोनों दृष्टियों से महत्वपूर्ण है।

केवल रेडियो के लिये लिखनेवाले सशक्त नाटककारों में श्रीरेवतीसरन शर्मा भी हैं। इन्होंने भी काफी बड़ी संख्या में रेडियो नाटक लिखे हैं। कुछ नाटक हैं— 'घासू', 'नर्म की मोत', 'क्रिस्मस की एक शाम', 'सो जाने दो', 'एक लमहा पहले', 'अमागिन', 'मुझे जीने दो', 'बढ़ाव उतार', 'रोशनी', 'अंधेरा उजाला', 'पत्थर और घासू', 'दुश्मन', 'इकतारा', 'डाक्टर बीबी', 'ईसान', 'कल', 'अमावस का अंधकार', 'फूल और चिनगारी' आदि। इनके कथानक धाव के मनुष्य के व्यक्तिगत और सामाजिक जीवन से लिए गए हैं। कुछ नाटक भारत और पाकिस्तान के संबंधों पर भी आधारित हैं। कुछ में मनोवैज्ञानिक समस्याएँ ली गई हैं। इन सबसे युगजीवन के प्रति लेखक की जागरूकता का परिचय मिलता है। श्री शर्मा के नाटकों का धरातल मुख्यतः आवात्मक है। कुछ नाटक अन्य प्रकार के भी हैं। 'डाक्टर बीबी' हास्य नाटक है। 'ईसान' एक प्रभावशाली प्रतीक नाटक है। इसमें पात्रों के सूक्ष्म सांकेतिक चरित्रप्रभाव काफी कलात्मक हैं। 'कल' एक अतिकल्पना है जिसमें परमाणु बमों के दुष्परिणामों का संकेत है। अन्य माध्यम पर ध्यान रखने के कारण लगभग सभी नाटक सफल बन पड़े हैं।

श्रीहरिचंद्र खन्ना आकाशवाणी से अनेक वर्षों तक संबद्ध रहे। इन्होंने अध्ययन का अध्ययन किया है और 'रेडियो नाटक' नामक पुस्तक भी लिखी है। रेडियो में रहकर इन्होंने उसके लिये अनेक प्रकार के नाटकों की रचना की। इनके अधिक नाटक मनोवैज्ञानिक समस्याओं पर हैं। ऐसे नाटकों में 'मूर्ख जागते हैं', 'अमान', 'मुक्ति के पथ पर', 'मांस और मानस', 'खंडहर', 'राख और कलियाँ', और 'कायर' उल्लेखनीय हैं। इन्होंने 'सोना की बात', 'हरा कतल', 'आदमखोर' आदि कहानियों के नाट्य रूपांतर भी प्रस्तुत किए हैं। इन्होंने रूपकों की भी रचना की है, जैसे 'नीलोखेड़ी'। श्रीखन्ना ने अपने मनोवैज्ञानिक नाटकों में मनुष्य के उपचेतन के विश्लेषण का प्रयत्न किया है। इसके लिये इन्होंने मुख्यतः जटिल पात्रों को ही अपना विषय बनाया है। नाटकों में ऐसी दृढ़पूर्ण स्थितियाँ निमित्त की गई हैं जो मनोवैज्ञानिक विश्लेषण में सहायक हो सकें। खन्नाजी संवादलेखन में कुशल हैं। इनके नाटकों में वातावरण और प्रसंग के अनुरूप छोटे बड़े सब प्रकार के संलाप आए हैं। प्रसारण की दृष्टि से इनकी कृतियाँ बहुत सफल रही हैं।

श्रीप्रभाकर माधवे एक लंबी अवधि तक आकाशवाणी से संबद्ध रहे हैं, और परिमाण की दृष्टि से इन्होंने रेडियो के लिये बहुत लिखा है। गद्य और पद्य, दोनों में इन्होंने विभिन्न प्रकार की रचनाएँ की हैं। इनके नाटकों और रूपकों की संख्या बहुत बड़ी है। कई रूपक पारावाहिक रूप में भी लिखे गए हैं। कुछ रचनाओं

के नाम इस प्रकार हैं—‘बधू चाहिए’ [तीन भाग], ‘अभियोध’ [दो भाग], ‘अधकचरे’, ‘पागलसानेमें’ [तीन भाग], ‘राम भाव की दुनियाँ में’, ‘गली के मोड़ पर’ [तीन भाग], ‘क्या वह भी नारी है ?’ ‘राममरोसे’, ‘पंचकन्या’ [पाँच भाग], ‘यदि हम वे होते’ [चार भाग], ‘नाटक का नाटक’ [चार भाग], ‘गांधी की राह पर’, ‘गलत राह’, ‘संकट पर संकट’ [सात भाग], आदि। माधवेजी ने रेडियो के लिये अनेक प्रसिद्ध कृतियों के रूपांतर भी प्रस्तुत किए हैं, जिनमें ‘शशोधरा’, ‘कामायनी’, ‘बाणमट्ट की आत्मकथा’ आदि के नाम लिये जा सकते हैं। श्रीप्रभाकर माधवे की रचनाओं में हमारे जीवन का पारिवारिक, सामाजिक, राष्ट्रीय या अंतरराष्ट्रीय, कोई न कोई पहलू अवश्य ही चित्रित हुआ है। वास्तव में ये सभी रूपक लेखक के चिन्तारो की अभिव्यक्ति के माध्यम रहे हैं। विषय की प्रधानता का प्रभाव रचनाओं के शिल्प पर पड़ा है। इनमें कोई सुसंवर्धित कथानक नहीं है, चरित्रचित्रण पर भी ध्यान नहीं है। इनमें जीवन का चित्रांकन मात्र है। इनमें नाटकीयता के दर्शन नहीं होते। हाँ, जो चित्र प्रस्तुत किए गए हैं, वे आकर्षक शैली में हैं। लेखक के पास भाषा है, वाक्यटुता भी, और वह रोचक संलाप लिखता जाता है, रोचक बातें कहता जाता है। यही कारण है कि विभिन्न स्थलों पर ये रूपक आकर्षक लगते हैं, पर अपनी समग्रता में मन पर निरिक्त प्रभाव डालने की क्षमता नहीं रखते। सांक्ष्णिक संलाप कही कही अवश्य आए हैं, पर अधिक संलाप बढ़े बढ़े ही हैं। उनमें बात को विस्तार से कहने की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है।

श्रीकर्तारसिंह दुग्गल भी आकाशवाणी से संबद्ध हैं, और इन्होंने रेडियो के लिये पंजाबी और हिंदी में अनेक नाटकों की रचना की है। अपने नाटकों में इन्होंने अल्प माध्यम की अपेक्षाओं पर ध्यान रखा है। इनके मुख्य नाटकों के नाम हैं—‘कहानी कैसे बनी ?’ ‘दो मर्द और एक माँ’, ‘अल्ला मेघ दे’, ‘अनार के दो पत्ते’, ‘जूठे टुकड़े’, ‘दिया बुझ गया’ आदि। इन नाटकों में मुख्यतः मनोवैज्ञानिक समस्याएँ ली गई हैं, और पात्रों के मनोभावों के चित्रण पर विशेष ध्यान है। कर्तारसिंह दुग्गल में ध्वनियों और शब्दों से वातावरण निर्माण की शक्ति है। सभी नाटकों में यथोचित वातावरण निमित्त किया गया है। खटकनेवाली बात यह है कि सभी नाटकों की पृष्ठभूमि एक ही तरह की लगती है, और सबकी शैली काव्यात्मक एवं अलंकृत है। इससे सरसता आई है, लेकिन अनेक स्थलों पर अलंकार नाटक की शक्ति न बन कर शृंगार बनने लगते हैं।

आकाशवाणी से संबद्ध रहकर बहुत अधिक नाटकों की रचना करनेवाले लेखकों में श्रीचिरंजीव भी हैं। इन्होंने विभिन्न प्रकार के नाटक लिखे हैं, और सभी केवल प्रसारण को ध्यान में रखकर। इनके कुछ प्रमुख नाटकों के नाम इस प्रकार हैं—‘व्याह की घूम’, ‘मेहमान’, ‘होली आई रे लला’, ‘वह धामा’, ‘पतझड़ की एक रात’, ‘पतित पावन’, ‘महाश्वेता’, ‘दादी माँ जागी’, ‘रत्नाने का साँप’, ‘अल-

बारी विज्ञापन', 'साधवाला भकान', 'सड़क पर' आदि। इनके अतिरिक्त इन्होंने कई धारावाहिक रूपक भी लिखे हैं जिनमें 'नया नगर' विशेष उल्लेखनीय है। 'ढोल की पोल' का तो ऐतिहासिक महत्त्व रहेगा। श्रीचिरंजीव ने अपने नाटकों में विभिन्न विषयों का स्पर्श किया है, और इनके उद्देश्य भी भिन्न भिन्न रहे हैं। कुछ नाटकों का उद्देश्य मात्र मनोरंजन है, कुछ में सामाजिक रूढ़ियों और असंगतियों पर व्यंग्य किया गया है, कुछ में चरित्रांकन पर विशेष ध्यान है। इन नाटकों में शिल्पगत विविधता भी है। कथानक निर्माण में लेखक ने जिज्ञासातत्त्व पर सदा ध्यान रखा है। कथानक में जो आकस्मिक मोड़ या उद्घाटन आए है, वे सर्वत्र विश्वसनीय नहीं हैं, फिर भी नाटकों में चमत्कार आया है। श्रीचिरंजीव के नाटक रेडियो से सफलतापूर्वक प्रसारित होते रहे हैं, यह दूसरी बात है कि इनके प्रकाशित रूप में रंगसंकेत जोड़ दिए गए हैं।

श्रीभारतभूषण अववाल भी आकाशवाणी से संबद्ध रहे हैं, और समय समय पर रेडियो के लिये नाटक लिखते रहे हैं। इनके कुछ उल्लेखनीय नाटक हैं—'महा-भारत की साँझ', 'भ्रजंता की गूँज', 'और साईं बढ़नी गई', 'युग युग या पाँच मिनट', 'परछाई', 'दृष्टिदोष', 'गीत की खोज', 'इंद्रोदकशन नाइट', 'हाँ ना और हाँ मगर ना' आदि। कुछ नाटक पौराणिक प्रसंगों पर लिखे गए हैं, कुछ आधुनिक परिवेश की आधार बनाकर। नाटकों में कथासंस्टन पर विशेष ध्यान नहीं रखा गया है। उनमें नाटकीयता के दर्शन कम होते हैं, और कहीं कहीं विस्तार सा दीखता है। लेखक ने अथर्व माध्यम की सुविधाओं के उपयोग का प्रयत्न किया है। नाटक प्रसारण के लिये लिखे गए हैं, और प्रसारित हुए हैं।

रेडियो से संबद्ध रहकर रेडियो के लिये लिखनेवाले लेखकों में श्रीगिरिजा-कुमार माथुर भी हैं। माथुरजी ने अथर्व शिल्प को सूक्ष्मता के साथ अध्ययन किया है। ये मानते हैं कि रेडियोनाटक की कला श्रेष्ठ कला है। इनके कुछ प्रमुख नाटक हैं—'जनम कैद', 'मध्यस्थ', 'भारत बड़े', 'लावडस्वीकर', 'संवत्सर', 'पिकनिक', 'कमल और रोटी' आदि। ये नाटक विभिन्न भावभूमियों पर स्थापित हैं। अधिकतर नाटक मध्यवर्गीय जीवन से संबंधित हैं। कुछ नाटक ऐतिहासिक हैं। कुछ नाटक गंभीर हैं, तो कुछ हल्के फुल्के। कलात्मकता की दृष्टि से कुछ रचनाएँ उत्कृष्ट कोटि की हैं, जैसे ऐतिहासिक नाटक 'कमल और रोटी'। नाटकों की भाषाशैली अपने अपने ढंग की है। हर नाटक की भाषा उसके वातावरण और पात्रों के अनुरूप है। नाटकों के अतिरिक्त माथुरजी ने विभिन्न अवसरों के उपयुक्त रूपकों और झालेरूपकों की भी रचना की है। 'बहती जा दामोदर' उल्लेखनीय झालेरूपक है। इन सबमें प्रसारण माध्यम का ध्यान रखा गया है।

कवि, कथाकार और झालेरूपक श्रीविरवंसर मानव ने भी रेडियो के लिये नाटकों की रचना की है। इनके नाटकों के दो संग्रह प्रकाशित हुए हैं, जिनमें संकलित नाटक

हैं—‘संकीर्ण’, ‘दो फूल’, ‘मीथी पलकें’, ‘बटानें’, ‘प्रेम का बंधन’, ‘सदेह का भ्रंत’, ‘जीवन साथी’, ‘भूल’, ‘आघात’, ‘भरती’, ‘भोस’, ‘दोपहरी’, ‘नारी’ और ‘कलाकार’। ये नाटक मध्यवर्गीय सामाजिक जीवन की पृष्ठभूमि पर लिखे गए हैं। अधिकतर नाटकों में प्रेम और विवाह से संबंधित समस्याओं पर प्रकाश डाला गया है। साथ ही इनमें समाज के जड़ संस्कारों और रूढ़ियों पर आघात किया गया है। श्रीशिवंबर मानव के नाटक सरल गति की प्रेमकथाएँ हैं। इनमें कहीं कहीं मोड़ आए हैं अवश्य, पर वे भी लेखकीय निर्देश पर। कथानकनिर्माण में नाटकीयता के दर्शन कम ही स्थलों पर होते हैं। इनमें भावुकता की प्रधानता है। नाटकों के भ्रंत मृत्यु या प्रामादहत्या से सरलतापूर्वक कर दिए गए हैं। मानवजी के मुख्य पात्र बड़े भावुक, कोमल और निरीह लगते हैं। कुछ नाटकों में तो इनकी अतिशय भावुकता स्पष्टतः परिलक्षित होती है। इन नाटकों में एक बात यह भी दिखाई पड़ती है कि लगभग सबमें एक पात्र कवि, लेखक या कलाकार है। इन्हें देखकर लगता है, जैसे किसी एक ही व्यक्तित्व की, संभवतः लेखक की, प्रलंबित छाया इन सबपर पड़ी हो। संलाप नाटकोचित है। भाषा सरल और बोल्चाल की है। रेडियो का माध्यम भावनाप्रधान रचनाओं के बहुत उपयुक्त पड़ता है। शिवंबर मानव के नाटक अपने प्रसारित रूप में श्रोताओं के मन का स्पर्श करने की क्षमता रखते हैं।

श्रीकृष्णकिशोर श्रीवास्तव ने नाट्यलेखन रंगएकांकी से प्रारंभ किया, और बाद में रेडियो से संबद्ध होकर रेडियो नाटकों की रचना की। इनके नाटकों की संख्या बड़ी है। कुछ उल्लेखनीय नाटक हैं—‘मछली के भासू’, ‘लमसेना’, ‘तूफान के बाद’, ‘जीवन का अनुवाद’, ‘कच्चे घाने’, ‘भासू’, ‘भासू और भाग’, ‘सत्यकिरण’, ‘बेवकूफ की रानी’, ‘मरीचिका’, ‘संध्या की छाया’, ‘धुंधले चित्र’, ‘अपूर्णा’ आदि। श्रीवास्तवजी सजग कलाकार हैं, और युग की समस्याओं के प्रति इन्होंने जागरूकता दिखाई है। आज के आर्थिक वैषम्य से उत्पन्न तीखी स्थितियों, समाज के मध्यवर्गीय लोगों की बेकारी, उनकी दुर्दशा, संघर्ष आदि को, आकाशवाणी की नीतिगत सीमाओं में रहकर भी, चित्रित करने का प्रयत्न किया है। श्रीकृष्णकिशोर श्रीवास्तव ने अपने नाटकों में अव्यशिल्य का भी ध्यान रखा है। लेखक ने उनमें उद्देश्य की एकाग्रता पर ध्यान दिया है, और सभी स्थितियों को प्रत्येक नाटक में एक निश्चित दिशा की ओर प्रेरित किया है। उनमें कम से कम पात्रों का व्यवहार किया गया है। संलाप संक्षिप्त और गतिशील है। यथोचित बातवचन के निर्माण के लिये ध्वनिप्रभावों का उपयोग किया गया है।

श्रीमनवतशरण उपाध्याय की प्रतिभा बहुमुखी है। इन्होंने रेडियो के लिये भी कुछ रचनाएँ लिखी हैं। इनकी कुछ रचनाएँ हैं—‘सीकरी की दीवारें’, ‘छपमनी और बाजबहादुर’, ‘कौन किसका?’ ‘नई दिल्ली में तबागत’, ‘रानी बिहा’, ‘गोपा’, ‘गणतंत्र गाथा’, ‘नारी’, ‘ताहि बोह तू फूल’, ‘शाही मजूर’, ‘महाभिनिक्रमण’ और

‘जोहान बोलकगांग गेटे’। इनमें नाटक और रूपक, दोनों प्रकार की रचनाएँ हैं। अ० मगधतशरण उपपाध्याय के नाटकों में कथानकनिर्माण पर विशेष ध्यान नहीं है। उनमें लेखक के अध्ययन और जानकारी का परिचय मिलता है। तथ्यों पर विशेष बल दिया गया है। रूपकों में यह बात अधिक दिखाई पड़ती है, और यह स्वाभाविक है। भाषा पर लेखक का अधिकार है, पर अधिकांश स्थलों पर भाषाशैली धर्मकृत और बोधित है। जहाँ संलाप छोटे छोटे हैं, वहाँ उनमें विशेष शक्ति है।

कवि भालोचक और अनुवादक के रूप में प्रसिद्ध श्रीहंसकुमार तिवारी ने समय समय पर रेडियो के लिये कुछ नाटक भी लिखे हैं जिनमें मुख्य हैं—‘घाघी रात का खबेरा’, ‘भ्रमकार’, ‘ढलती रात’, ‘अंतिम अध्याय’ आदि। तिवारीजी ने मुख्यतः मध्यवर्ति परिवार के जीवन पर ही अपने नाटकों को आधारित किया है। वह तिवारीजी की संलाप लेखन संबंधी कुशलता ही है जो ऐसे नाटकों को भी गीरस नहीं होने देती। संलापों में पात्र, प्रसंग एवं भाव के अनुरूप परिवर्तन होते गये हैं।

श्रीब्रजकिशोर नारायण का नाम कविता और उपन्यास के क्षेत्र में सुपरिचित है। ये आकाशवाणी के लिये भी रचनाएँ करते रहे हैं। इन्होंने मुख्यतः हल्के फुल्के छोटे छोटे रेडियो नाटक लिखे हैं। कुछ रचनाएँ इस प्रकार हैं—‘सपना टूट गया’, ‘कला की कीमत’, ‘अकल्पित’, ‘चंद्रावली’, ‘तीसरी दुनिया’, ‘मृत्युलोक में नारद’, ‘...कि उल्लूक हुए’, ‘बतेरे की’, ‘कहाँ से कहाँ’, आदि। नारायणजी के नाटक मुख्यतः मनोरंजन के उद्देश्य से लिखे गए जान पड़ते हैं। नाटक बहुत छोटे छोटे हैं, पर इनके कथानकों की अवधि दीर्घकाल में फैली हुई है। इनमें दुरय भी बहुत छोटे छोटे प्राएँ हैं। कथानक का विकास सरल गति से हुआ है। नाटकीयता के दर्शन कम स्थलों पर होते हैं। कुछ नाटक तो चित्र मात्र हैं। इनमें चरित्ररूपन की ओर भी ध्यान नहीं दिया गया है। संलाप सजीव और रोचक हैं। भाषा बोलचाल की है, पर प्रतिशयोक्तिपूर्ण।

कथाकार के रूप में पर्याप्त ख्याति प्राप्त करने के बाद श्रीप्रफुल्लचंद्र मोक्षा मुक्त ने रेडियो नाट्यलेखन प्रारंभ किया। पटना आकाशवाणी की स्थापना के वर्ष से ही ये उससे संबद्ध रहे हैं, और इन्होंने अनेक रेडियो नाटकों की रचना की है। सामाजिक, मनोवैज्ञानिक, रोमांचक आदि सब प्रकार के नाटक इन्होंने लिखे हैं। इनके कुछ प्रसिद्ध नाटक हैं—‘हूब और पगडंडी’, ‘बब्बे’, ‘चटाएँ’, ‘जूझियाँ’, ‘पुकार’, ‘प्रतिशोध’, ‘कटी जंगलियाँ’, ‘छिसकियाँ’ आदि। मुक्तजी के कुछ नाटक सामाजिक यथार्थ पर आधारित हैं, कुछ नाटक कल्पनाप्रधान हैं और मात्र मनोरंजन के लिये हैं। सामाजिक नाटकों में लेखक ने वर्तमान आर्थिक वैषम्य और उससे उत्पन्न समस्याओं की ओर संकेत किया है। शिल्प की दृष्टि से मुक्तजी के नाटकों पर इनके कथाकार का प्रभाव स्पष्टतः परिलक्षित होता है। ये नाटक अत्यधिकोप की सीधता पर आधारित नहीं हैं, दीर्घ अवधि तक विस्तृत हैं। हाँ, इनमें रोचक कहानियाँ हैं और वे आकर्षक

रंग से प्रस्तुत की गई है। मुक्तजी के पास लेखक भाषा और नतिशील प्रसंगानुकूल संलाप लिखने की क्षमता है, जिसका उपयोग नाटकों में कुशलतापूर्वक किया गया है। कहानी की रोचक बनाने के लिये आकस्मिक मोड़ भी आए हैं। स्थान स्थान पर स्मृतिदूरियों का भी उपयोग किया गया है। मुक्तजी ने अपने नाटक केवल रेडियो को ध्यान में रख कर लिखे हैं, और वे रेडियो पर सफल रहे हैं।

लेखक को स्वयं रेडियो नाटक में विशेष रुचि है। रेडियो नाटक पर इन्होंने 'रेडियो नाट्य शिल्प' पुस्तक भी लिखी है। कुछ वर्षों तक आकाशवाणी से भी संबद्ध रहते हुए विभिन्न प्रकार के अनेक नाटक लिखे हैं। इनमें से कुछ के नाम हैं—'प्रकाश की बिजय', 'दुनिया लड़ी है', 'अरबमेघ', 'दोषी कौन?', 'विवाद की छाया', 'आदमी की कीमत', 'वे अमी भी बनारो हैं', 'बौद्ध बय', 'रंग और रूप', 'विजेता', 'टूटा हुआ आदमी', 'अमिरात', 'पाँचवीं बेटा', 'टूटा हुआ मन', 'मन, मशीन और आदमी', आदि। इनके अतिरिक्त इन्होंने अनेक रंग नाटकों, कहानियों, उपन्यासों के रेडियो रूपांतर भी प्रस्तुत किए हैं, और विभिन्न विषयों पर रूपक भी लिखे हैं। श्रीसिद्धनाथ कुमार ने मुख्यतः समासमयिक विषयों को ही लिया है, पर कुछ नाटकों के विषय ऐतिहासिक पौराणिक भी हैं, कुछ के भाष मनोवैज्ञानिक। इनके प्रारंभिक नाटकों में कथानक निर्माण की कोई विशेषता नहीं दीखती और कथानक बहुत उल्लिख्य भी नहीं हैं। बाद के नाटकों में संरिखता आई है, और उनमें उद्देश्य की एकाग्रता पर भी ध्यान रखा गया है। सब नाटकों में नाटकीयता के दर्शन नहीं होते। लेखक ने स्मृतिदूरियों का उपयोग अधिक नाटकों में किया है, फलतः कथानक एक ही स्थान पर स्थिर रहता है, और उसकी गति में बाधा पड़ती है। रेडियो माध्यम को ध्यान में रखकर सिद्धनाथ कुमार ने शिल्पगत प्रयोग विशेष रूप से किए हैं—नाटक के प्रारंभ, दूर-परिवर्तन, मानसिक द्वंद्वनिर्माण आदि से संबंधित। लेखक ने नाटकों की प्रभावोत्पादकता बढ़ाने के लिये ध्वनिप्रभावों के उपयोग पर भी ध्यान दिया है।

प्रसिद्ध कवि, कहानीकार और उपन्यासकार अज्ञेयजी ने ठान रखा था कि वे नाटक नहीं लिखेंगे, फिर भी उन्होंने रेडियो के लिये कुछ रचनाएँ लिखी हैं—'नान्यः पंचा', 'कविप्रिया', 'बसंत' और 'जयघोष' 'नान्यः पंचा' महात्मा गांधी की मोक्षाली यात्रा पर आधारित है। सही वर्षों में यह नाटक न होकर रूपक है। लेखक ने अपने कथ्य को कलात्मक रूप दिया है। स्थितियों और पात्रों के चुनाव में कुशलता बरती गई है। कुछ स्थलों पर नाटकीय संवाद बड़े प्रभावशाली रूप में आए हैं। 'कविप्रिया' एक मार्मिक नाटक है। 'बसंत' संलापप्रधान कहानी है। 'जयघोष' लेखक की अपनी ही कहानी का रेडियो नाट्य रूपांतर है। ये सभी सफलतापूर्वक प्रसारित हुए हैं।

श्रीधर्मलाल नागर ने रेडियो के लिये विभिन्न प्रकार की रचनाएँ की हैं। यदि इन्होंने 'उषाले से पहले' और 'मारतेंदु कता'—जैसे रूपक लिखे हैं, तो 'उत्तर-

‘बड़ाब’, ‘बक्करवार सीढ़ियाँ’, ‘भँवेरा’ आदि मनोवैज्ञानिक नाटक भी लिखे हैं। इनके अतिरिक्त इन्होंने अनेक प्रहसनों की भी रचना की है। अन्ध माध्म की सुविधाओं का ध्यान इन सभी नाटकों में रखा गया है। लेखक ने अपने कुछ नाटकों में प्रयोग भी किए हैं। रेडियो नाटक में अवि और शब्द ही सब कुछ हैं, पर नागरजी ने अपने ‘गूँगी’ नाटक में गूँगी को मुख्य पात्र बनाया है। गूँगी की अलियाँ और पारबंबर्सी पार्श्वों की सहायता से लेखक गूँगी की बेदना को व्यक्त करने में सफल रहा है। अपने मनोवैज्ञानिक नाटकों में नागरजी ने नाटकीय स्थितियाँ भी हैं, और पात्रों के अंतर्द्वंद्व को प्रभावशाली रूप में चित्रित किया है। ‘बक्करवार सीढ़ियाँ’ और ‘भँवेरा’ में पागलों का मानसिक द्वंद्व विशेष आकर्षक है। आसूरी नाटक ‘हीरे की भँगूठी’ में कूतूहल के तत्त्व पर विशेष ध्यान दिया गया है। इनकी हास्य रचनाएँ भी काफी सफल रही हैं।

प्रसिद्ध नाटककार श्रीलक्ष्मीनारायण मिश्र ने कुछ नाटक केवल रेडियो को ध्यान में रख कर लिखे हैं। ऐसे नाटक ‘काबेरी में कमल’ और ‘भगवान् मनु तथा अन्ध एकांकी’ में संकलित हैं। इनके नाम हैं—‘काबेरी में कमल’, ‘विवाहिक पराशर’, ‘पत्थर में प्राण’, ‘भगवान् मनु’, ‘विधायक पराशर’, ‘मातृत्व’, ‘कौटिल्य’ और ‘आचार्य शंकर’। यद्यपि इन संग्रहों में कहीं यह संकेत नहीं है कि ये रेडियोनाटक हैं, पर इनमें अन्ध माध्म की विशेषताएँ इतनी स्पष्ट हैं कि इन्हें रेडियोनाटक छोड़कर और कुछ कहा ही नहीं जा सकता। अन्ध संकेतों और अविप्रमाओं का व्यवहार कुशलता से किया गया है। कुछ नाटकों की पृष्ठभूमि ही ऐसी है कि उसका प्रस्तुतीकरण रेडियो पर ही संभव है। उदाहरण के लिये ‘काबेरी में कमल’ के दूर्य देखे जा सकते हैं। ‘मनु’, ‘पराशर’ आदि से संबंधित रचनाएँ जीवनपरिणामक रूपक हैं। उनकी विशेषता इस बात में है कि बिना किसी नैरेटर का सहारा लिये प्रसंगों को नाटकीय रूप में प्रस्तुत किया गया है।

श्रीरामचंद्र तिवारी बहुमुखी प्रतिभासंपन्न लेखक हैं। उन्होंने विभिन्न प्रकार के रेडियो नाटक लिखे हैं। इनके कुछ उल्लेखनीय नाटक हैं—‘नवभारत’, ‘बंदनी’, ‘भगवान्’, ‘खून के प्यासे’, ‘पशुपत्ती संमेलन’, ‘जागरण’, ‘लक्ष्मी का प्रवेश’ आदि। इनमें कुछ नाटक हैं, कुछ अतिकल्पनाएँ। लेखक ने इनमें युगजीवन के प्रति जागरूकता दिखाई है। श्रीरामपूजन मलिक ने भी अनेक रेडियोनाटक लिखे हैं। इनमें कुछ हैं—‘तुफान और तिनका’, ‘भँवेरे उबाले’, ‘हाथ की लकीरें’, ‘रेगिस्तान की प्यास’ आदि। मलिकजी ने मध्यमवर्गीय समाज की विभिन्न समस्याओं को चित्रित किया है। कथानक इन्होंने सामान्य जीवन के परिचित परिवेश से ही अधिकतर लिए हैं। सभी नाटकों में ध्यान रखा गया है कि उनका आकर्षक अंत तक बना रहे। श्रीराज-राम शास्त्री ने भी कई प्रकार के रेडियोनाटक लिखे हैं—‘सतलुई का हार’, ‘भवला-बवला’, ‘बड़बेरी’, ‘पत्थर की आँख’, ‘शिंकार’, ‘अपराधी कौन?’, ‘भठमी’, ‘गूँगा’

आदि। कुछ नाटक सामाजिक विषयों पर हैं, कुछ पौराणिक प्रसंगों पर, और कुछ हृत्प्रेषप्रधान स्थितियों पर। सामाजिक नाटकों में पर्दा, भ्रष्टविरास, अविद्या, भ्रू-वर्णप्रियाता आदि की समस्याओं को उठाया गया है। श्रीनोपाल शर्मा के रेडियो नाटकों में मुख्य हैं—‘प्रतिशोध’, ‘छोड़पप्रतियोगिता’, ‘मुक्ति की पुकार’, ‘दीवाली के मेहमान’, ‘बात के डाक्टर’, ‘भूख’, ‘भ्रष्ट की जड़’, ‘नारी की व्याख्या’ आदि। ये नाटक विभिन्न विषयों पर हैं। ‘प्रतिशोध’ पौराणिक रचना है तो ‘दीवाली के मेहमान’ व्यंग्य रचना। श्रीनोपाल शर्मा ने अपने नाटकों में विरोधी तत्त्वों और नाटकीय स्थितियों का उपयोग कुशलता से किया है। श्रीकृष्णद जट्टि अटनागर ने रेडियो के लिये ‘सफर के साथो’, ‘बोनस’, ‘ऊन की लच्छी’, ‘सादरी’ आदि अनेक नाटक लिखे हैं। इनके नाटक मनोरंजक और भावार्थक हैं। कथानकनिर्माण में जिज्ञासातत्त्व पर्याप्त मात्रा में है। सभी नाटकों के अंत अमत्कारपूर्ण हैं। नाटकों में पात्र भी बहुत कम रखे गए हैं। श्रीकलाशचंद्र देव बृहस्पति के रेडियो नाटकों में ‘कलंक’, ‘वर्तमान’, ‘अलीश’, ‘सास-बहू’, ‘स्वर्ग में क्रांति’, जम के दूत ‘आदि उत्प्रेक्षनीय हैं। सभी रचनाओं में लेखक का उद्देश्य विषयवस्तु को रोचक रूप में प्रस्तुत करने का रहा है, और उसे उसमें पर्याप्त सफलता मिली है। श्री ‘भुंग तुपकरी’ आकाशवाणी से एक लंबी अवधि से संबद्ध रहे हैं। इनकी कुछ नाट्यरचनाएँ हैं—‘निखारी का भेष’, ‘फूल और पत्ता’, ‘मुर्मा’, ‘बदला’, ‘प्यार का पहलू’, ‘हृष का विषाद’, ‘काँच का टुकड़ा’ आदि। इन्होंने सामाजिक, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक आदि सब प्रकार के कथावकों पर अपने नाटकों का निर्माण किया है। इन्होंने स्मृतिदूरियों, ध्वनिप्रभावों आदि का व्यवहार प्रभावोत्पादक रूप में किया है। इन्होंने ‘काँच का टुकड़ा’ जैसा सफल स्वगतनाट्य भी लिखा है। श्रीरामसरन शर्मा के नाटकों में ‘सफर की साधिन’, ‘बंद दरवाजा’, ‘बेचारी चुड़ैल’, ‘भूतों की दुनिया’ आदि का उल्लेख किया जा सकता है। जैसा कि लेखक ने स्वयं कहा है, इनके नाटकों का उद्देश्य मुख्यतः मनोरंजन है, और इसमें लेखक को सफलता मिली है। श्रीस्वदेश कुमार ने छोटे बड़े कई रेडियो नाटक लिखे हैं—‘अजनबी’, ‘पतिपत्नी’, ‘नारी का मूल्य’, ‘शादी की बात’, ‘सीधा’ आदि। प्रसारण की दृष्टि से ये नाटक काफी सफल रहे हैं। श्रीहिमांशु श्रीवास्तव ने गंधीर और हल्के फुल्के, दोनों प्रकार के नाटक लिखे हैं—‘सम्पत्ता और संगीन’, ‘चिराम तले भेंबेरा’, ‘खरीदे हुए सपने’, ‘एकतीसा महीना’, ‘जहाज चलता रहा’, ‘दोस्त का होटल’, ‘दोस्ती मेंहूँगी पड़ी’ आदि। ‘सम्पत्ता और संगीन’ में जहाँ युद्ध की समस्या उठाई गई है, वहाँ ‘दोस्ती मेंहूँगी पड़ी’ मनोरंजनप्रधान नाटक है। सभी नाटक रेडियो से सफलतापूर्वक प्रसारित हुए हैं। श्रीअनिल कुमार ने अनेक नाटक लिखे हैं, कुछ हैं—‘प्रजापति की निर्माणशाला’, ‘निर्देशक’, ‘समझौता’, ‘मौत के बाद’, ‘ग्रहों का निर्णय’, ‘महामाया’, ‘पराजय’। आकाशवाणी से संबद्ध श्रीमती श्रीला अवस्थी ने मुख्यतः रेडियो रूपक लिखे हैं—‘नर्मदा’, ‘बौरागढ़’, ‘रामगिरी’, ‘पवनार’, ‘असीर-

गढ़', 'रत्नपुर' और 'जिपुरी'। इनमें मध्यप्रदेश के महत्त्वपूर्ण ऐतिहासिक स्थानों के बनने और बनने का विवरण प्रस्तुत किया गया है। इन लेखकों के प्रतिरिक्त जिन अग्रगण्य रचनाकारों की नाट्यकृतियाँ रेडियो से प्रसारित होती रही हैं, उनमें ये नाम भी लिए जा सकते हैं—सर्वश्री राधाकृष्ण प्रसाद, लक्ष्मीनारायण लाल, जयनाथ नलिन, राधाकृष्ण, रामवृक्ष बेनीपुरी, देवराज विनेश, शिवसागर मिश्र, भालचंद्र भोष्ठा, सत्येंद्र शर्मा, बर्मबीर भारती, विनोद रस्तोगी आदि। रेडियोनाट्य के क्षेत्र में नित नए लेखक आते जा रहे हैं, और उन सबका उत्कृष्ट करना संभव नहीं है।

रेडियो का माध्यम और काव्यनाटक

अभी तक हमने गद्य में लिखित रेडियो नाटक का परिचय दिया है, पर रेडियो के लिये हिंदी में पद्यनाटक भी लिखे गए हैं। रेडियो के प्रविष्कार ने काव्यनाटक को एक बड़ा स्वाभाविक माध्यम प्रदान किया है। रेडियोमाध्यम, भद्ररूप होने के कारण, अपने स्वभाव से ही कल्पना एवं काव्यप्रधान होता है। जैसा कि रेडियो-कला विशेषज्ञ डोमल्ट मेकह्लिनी ने कहा है, रेडियो से प्रसारित कृति काव्य की भाँति ही मन पर प्रभाव डालती है। यही कारण है कि रंगमंच पर अभिनीत काव्यनाटक की तुलना में रेडियो से प्रसारित काव्यनाटक अधिक स्वाभाविक और सफल लगता है। हालैंड में मर्फी थियेटर के साहसपूर्ण प्रयत्नों के बावजूद काव्यनाटक रंगमंच पर लोकप्रिय न हो सके, लेकिन रेडियो काव्यनाटक वहाँ क्रमशः लोकप्रिय होते गए हैं। जाकाशवाछी केंद्रों के विस्तार ने हिंदी काव्यनाटकों को भी विकास का अवसर दिया है। यहाँ इस सैद्धांतिक तथ्य का उल्लेख आवश्यक है कि रेडियो काव्यनाटक दो रूपों में मिलता है। पहला तो स्पष्टतः काव्यनाटक है—इसमें एक सुसंबद्ध कथानक होता है, कार्यव्यापार होते हैं, नाटकीयता होती है। दूसरा काव्यरूपक कहा जाता है—इसका साम्य रेडियोफोन पर होता है, यह नाटकीय की अपेक्षा विवरणात्मक होता है, इसमें पात्रों के चरित्र चित्रण पर भी विशेष ध्यान नहीं दिया जाता, इसमें आवश्यकतानुसार नैरेटर का भी व्यवहार किया जाता है। इसी से मिलती जुलती एक अन्य प्रकार की रचना भी प्रसारित होती है जिसे संगीतरूपक कहा जाता है। भावमयता इसकी विशेषता है। इसमें ऐसे गीतों की प्रधानता होती है जो गद्य या पद्य के नैरेटिवों से परस्पर संबद्ध कर दिए जाते हैं।

रेडियो के लिये काव्यनाटक लिखने के पहले जिन्होंने गीतनाटक लिखे थे, ऐसे हिंदी कवियों में सर्वश्री उदयशंकर अट्ट और अगवतीचरण वर्मा के नाम विशेष महत्त्वपूर्ण हैं। रेडियो से संबद्ध होने के बाद अट्टजी ने कई पद्यनाटक रेडियो के लिये लिखे। इनमें से मुख्य रचनाएँ हैं—'एकला चलो रे', 'कालिदास', 'मेघदूत' और 'विक्रमोर्वशी।' शिल्प की दृष्टि से इसमें से कोई भी रचना काव्यनाटक नहीं है। प्रथम दो रचनाएँ पद्यरूपक हैं, और अंतिम दो रचनाओं को रेडियोरूपांतर कहा जा सकता है। 'एकला चलो रे' महात्मा गांधी की मोरारजीजीवाभा पर आधारित है।

इसकी-केंद्रीय भावना रबींद्रनाथ ठाकुर की एक कविता से ली गई है। कथक उसी बेंगला गीत से प्रारंभ होता है, और उसके बाद विभिन्न स्वरों में नैरेखन दिया जाता है। रचना में नाटकीयता नहीं है, पर विषयवस्तु को कलात्मक रूप में प्रस्तुत किया गया है। 'कालिदास' भी कथक है जिसमें महाकवि कालिदास के जीवन की पृष्ठभूमि पर रचनाओं का परिचय दिया गया है। 'मेवजूत' और 'बिक्रमोर्वशी' कालिदास की रचनाओं के रेडियोरूपांतर हैं। 'गुरु द्रोण का घातनिरीक्षण' और 'मदनमोहन' भी मट्टजी की सुंदर कृतियाँ हैं जो रेडियो से प्रसारित हुई हैं।

रेडियो के लिये ओमगबदीचरख बर्मा ने भी कुछ काव्यरचनाएँ लिखी हैं। 'शक्ति' काव्यरूपक है जिसमें कवि ने यह हिसलाने का प्रयत्न किया है कि सम्भ्रता के विकास में शक्ति किन किन रूपों में उचित होती रही है। इसमें कोई कथानक नहीं है, प्रभावसृष्टि की एक निरिचत विधा भी नहीं है। इसमें नैरेखन का व्यवहार मुख्य रूप से किया गया है। अन्य प्रसिद्ध प्रसारित रचनाओं में 'द्रौपदी' और 'महाकाल' हैं। द्रौपदी बस दूरियों में है, और इसमें महामारत की कथा के परिपार में द्रौपदी के चरित्र को चित्रित करने का प्रयत्न किया गया है। 'महाकाल' पाँच दूरियों में है, और इसमें महाकाल का नव्य चित्रण प्रस्तुत किया गया है। इस तीनों रचनाओं में विस्तार अधिक है—इनमें संबंधतत्त्व और कार्यव्यापार पर कम ध्यान दिया गया है। ये रचनाएँ नाटकीयता की दृष्टि से उनकी अपनी ही कृति 'तारा' (जो मूलतः रेडियो के लिये नहीं लिखी गई थी) के स्तर पर नहीं पहुँच पातीं।

प्रसिद्ध कवि ओसुमित्रानंदन पंत कई वर्षों तक रेडियो से संबद्ध रहे। इन्होंने रेडियो के लिये अनेक काव्यरूपक भी लिखे हैं। इनके रूपकों के तीन संग्रह प्रकाशित हुए हैं, जिनमें संकलित रचनाएँ हैं—'रजत शिखर', 'फूलों का देश', 'उत्तर सती', 'शुभ्र पुरुष', 'विद्युत्बसना', 'शरद चेतना', 'शिल्पी', 'ज्वंसरोष', 'अप्सरा', 'सीधर्ष' तथा 'स्वप्न और सत्य'। लगभग सभी रचनाएँ आधुनिक युग की सांस्कृतिक समस्याओं पर आधारित हैं। उदाहरण के लिये, 'रजतशिखर' में मानवमन के विकास की वर्तमान स्थिति में ऊर्ध्व के अवरोहण तथा समतल के आरोहण पर बल देकर दोनों में समन्वय स्थापित करने का प्रयत्न किया गया है। 'फूलों का देश' को सांस्कृतिक चेतना का बरातल कहा गया है। इसमें अध्यात्मवाद और भौतिकवाद के व्यापक समन्वय की चेष्टा की गई है। इसी प्रकार के दूसरे रूपक भी हैं। ये सभी रचनाएँ विचारप्रधान हैं। इनमें प्रस्तुत समस्याएँ इतने सूक्ष्म, बायबीय एवं प्रतीकात्मक रूप में आई हैं कि वे सहज ग्राह्य नहीं हो पातीं और, इस प्रकार नाटक की प्राथमिक आवश्यकता की पूर्ति इनसे नहीं होती। इनमें कथानक का भी अभाव है। संभवतः लेखक का उद्देश्य काव्यरूपक लिखने का है, लेकिन काव्यरूपक में भी जिस सुसंबद्धता और जिस सुनिरिचत प्रभावसृष्टि की अपेक्षा होती है, उनका इनमें अभाव है। पात्र भी इनमें व्यक्ति नहीं हैं। संलाप भी इनमें काफी बड़े बड़े हैं।

कहीं कहीं विभिन्न स्वरों के माध्यम से एक ही विचारमृत्तला को क्रमशः धारो बढ़ाया गया है। कहीं कहीं एक ही पात्र लगातार कई पृष्ठों तक भावस्थ देता जाता है। इस प्रकार ये रचनाएँ कहीं एक स्वर में और कहीं अनेक स्वरों में प्रस्तुत लंबी विचारप्रधान कविताएँ बन जाती हैं, इनमें कहीं नाटकीयता नहीं रह जाती। इन रूपकों में सरल वाक्यों की अपेक्षा संयुक्त और विषय वाक्यों का व्यवहार अधिकता से किया गया है। इस प्रकार का वाक्यविन्यास नाटक में प्रयुक्त भाषा की सहज-प्राकृत्य में बाधक बनता है। इन्हीं कारणों से पंथों के काव्यरूपकों में नाटकीयता और अभिव्यक्ति के तत्त्व नहीं भा सके हैं। इनका अध्ययन पाठ्य नाटकों के रूप में किया जा सकता है। इनसे उनकी विचारधारा, समयसमयिक समस्याओं के संबंध में उनकी मान्यताओं तथा उनके काव्यविकास का परिचय मिल सकेगा।

छायावादी काव्यधारा के सुपरिचित कवि श्रीजगदीशचन्द्र शस्त्री ने रेडियो काव्यनाटक के क्षेत्र में महत्वपूर्ण काम किया है। इनकी कुछ रचनाएँ हैं—‘गंगा-वतरण’, ‘उर्वशी’, ‘बासंती’, ‘पाषाणो’, ‘मंजरी’, ‘तमसा’, ‘मदनदहन’, ‘उर्वशीमान-भंग’, ‘शापमुक्ति’ आदि। ये रचनाएँ रेडियो के लिये लिखी गई हैं, और रेडियो से इसका प्रसारण हुआ है। लेखक ने इन रचनाओं को ‘संगीतिका’ कहा है। शास्त्रीजी की जयजन सभी रचनाओं के विषय प्राचीन एवं मध्ययुगीन वातावरण से लिए गए हैं। ‘भावमी’ जैसी कृतियाँ अपवाद हैं। शास्त्रीजी के रूपक भावात्मकता के उच्च चरातल पर प्रतिष्ठित हैं। इनमें विविध भाषों का भारोह भबरोह सूत्रता से चित्रित करने का प्रयत्न किया गया है। कुछ रूपकों के प्रस्तुतीकरण में सूत्रधार का सहारा लिया गया है। इन रूपकों में एक विशेष बात यह धीलती है कि इसके संवाद अंत्यानुप्रासयुक्त सममानिक संघों में हैं। इनसे एक ओर तो नाटकीयता में बाधा पड़ती है, पर वहीं दूसरी ओर संगीतात्मकता बनी रहती है। इनमें गेय गीत भी रले गए हैं। इनकी रचना में रागरागिणियों के सौंदर्य एवं वैविध्य का ध्यान रखा गया है। भाषा के व्यवहार में सर्वत्र सतर्कता बरती गई है। सब रचनाओं में मुख्यतः विद्युत् एवं परिभाजित उत्सवप्रधान भाषा का ही व्यवहार किया गया है, यद्यपि देश, काल एवं पात्रों की मनःस्थितियों के अनुरूप भाषा में यथोचित परिवर्तन होता रहा है।

काव्य एवं संगीतप्रधान रेडियो रूपकों के क्षेत्र में श्री गिरिजाकुमार माथुर ने भी काम किया है। इनका ‘इंद्रमती’ काव्यरूपक महाकवि कालिदास के ‘रघुवंश’ से प्रेरित एवं प्रभावित है। इसमें कवि ने इंद्रमती के स्वयंवर और उसके द्वारा सूर्यवंशी महाराज भज के वरण का चित्र प्रस्तुत किया है। इस रूपक के वर्णन वातावरण के अनुरूप हैं। इनमें वैभव एवं ऐश्वर्य के प्रभावशाली और सजीव और चित्र भंकित हुए हैं। संवाद के भरा बहुत कम हैं, अधिकतर नैरेखन का व्यवहार किया गया है। नैरेखन और संवाद के छंद अंत्यानुप्रासयुक्त हैं, पर छंद कई प्रकार के हैं। माथुरजी

ने अपनी रचना 'पृथ्वीकल्प' में एक प्रयोग सा किया है। लेखक ने इसे 'विज्ञान-काव्य' कहा है। इसमें लेखक का कथन है कि हमारे प्रायः तक के मानवमूल्य व्यक्ति-मुक्त रहे, हैं, किंतु अब ईश्वर का स्थान विज्ञान ले रहा है, व्यक्ति के स्थान पर समूह या रहा है, मूल्यों के व्यक्तिगत स्वरूप के बदले सामूहिक मूल्यमान स्थापित हो रहे हैं। इसमें पात्रों के स्थान पर दिकुगीत, गायकाकार, गीतिका, सबियों, इतिहास, कामकन्या आदि का व्यवहार किया गया है। इन्हीं के माध्यम से लेखक ने अपनी स्थापनाएँ प्रस्तुत की हैं। मायुरजी ने इस रचना को 'नाट्यकाव्य' कहा है। वास्तव में यह नाट्यकाव्य ही है, काव्यनाटक नहीं। इसके रंगसंकेत, पात्र आदि इस बात के सूचक हैं कि इसमें धमिलेयता का विशेष ध्यान नहीं रखा गया है।

श्रीभारतभूषण भद्रवाल ने कुछ काव्यरूपक भी लिखे हैं—'मिलनतीर्थ', 'शांतिपथ' और 'सेतुबंधन'। लेखक ने इन्हें सांस्कृतिक पद्यरूपक कहा है। इन तीनों रूपकों में शांतिपथ पर चलनेवाली भारत की समन्वयप्रधान संस्कृति के प्रति आस्था प्रकट की गई है। इन रूपकों की विषयवस्तु एक ही है, प्रसंगनिर्वाचन और वर्णन-शीली भी एक ही है। इनमें जीवन के नायिक प्रसंगों के भ्रमन की ओर ध्यान नहीं दिया गया है। लेखक ने भारतीय इतिहास के प्रादिकाल से लेकर कर अबतक की कुछेक यत्र तत्र बिखरी घटनाओं को पद्यबद्ध कर दिया है। इन रूपकों में दो स्वर भारी भारी से वर्णन प्रस्तुत करते हैं और कहीं कहीं कीर्ति गीत गा दिया जाता है। इनमें केवल नैरेसन का ही व्यवहार है, कही संवादशीली का सहारा नहीं लिया गया है। फलतः नाटकीयता की कमी बिखलाई पड़ती है। छंद सममात्रिक है, पर इनमें अंत्यानुप्रास नहीं हैं। छंदों में गति और प्रवाह है। आकाशवाणी से सामान्यतः जो नैरेसनप्रधान रूपक प्रसारित होते रहते हैं, ये रूपक उन्हीं की श्रेणी में आएँगे।

श्रीसिद्धनाथ कुमार ने भी काव्यनाटक के क्षेत्र में कार्य किया है। काव्य-नाटक 'कवि' और 'सृष्टि की सीमा' और अन्य काव्यनाटक पुस्तकों में संकलित हैं। इनके काव्यनाटक हैं—'जीवन', 'कवि', 'सृष्टि की सीमा', 'लौहदेवता', 'बिकलांगों का देश', 'बादलों का शाप', 'संघर्ष' और 'वातायन खोलो'। इनका एक रूपक महात्मा गांधी की नोआखालीयात्रा पर प्रसारित हुआ था। इनके कुछ संगीतरूपक भी प्रसारित हुए हैं—'शरद यामिनी', 'लपटों की राह', और 'यच्छिणी'। कुछ रचनाओं को छोड़ कर इनके सभी काव्यनाटक प्राधुनिक परिवेश में लिखे गए हैं। 'सृष्टि की सीमा' में बीसवीं सदी में शांति एवं प्रादरों के नाम पर होनेवाले युद्धों का प्रश्न लिया गया है। 'लौहदेवता' में आज के यंत्रयुग की उपलब्धियों और दुर्बलताओं की ओर संकेत किया गया है। 'बिकलांगों का देश' में यह चित्रित है कि वर्तमान सामाजिक व्यवस्था में मनुष्य के व्यक्तित्व का पूर्ण विकास नहीं हो पा रहा है। इसी प्रकार अन्य रचनाओं में भी प्राधुनिक समस्याएँ उठाई गई हैं। सिल्प की दृष्टि से कुछ रचनाएँ काव्यनाटक हैं—'सृष्टि की सीमा' और 'संघर्ष' में सुसंबद्ध कथानक है। 'लौहदेवता', 'बिकलांगों

का वेष्ट' आदि में कथानक की नहीं, बल्कि विचारों की सुसंबद्धता है। कुछ रचनाओं में नाटकीयता की अपेक्षा बर्णनात्मकता अधिक है। विचारप्रधान नाटकों में मानवीय चरित्रों की प्रवृत्तारखा नहीं हो सकी है। काव्यनाटकों में नैरेसन का व्यवहार नहीं हुआ है, संवाद का हो सहारा लिया गया है। कुछ नाटकों में कहीं कहीं गद्य का भी व्यवहार किया गया है। ये रचनाएँ रेडियो माध्यम को ध्यान में रखकर लिखी गई हैं, और इनमें अव्यसित्व संबंधी कई तरह के प्रयोग किए गए हैं।

श्रीरामचारी सिंह 'दिनकर' ने प्रसारण के लिये दो नमू काव्यनाटकों की रचना की है—'मगध महिमा' और 'हिमालय का संदेश'। पहले में कलात्मक ढंग से मगध का इतिहास प्रस्तुत किया गया है, और दूसरे में विश्व को शांति का संदेश दिया गया है। इन रचनाओं में संवाद भी आए हैं, और कहीं कहीं गीतों का भी व्यवहार हुआ है। श्रीभारतीप्रसाद सिंह ने मुख्यतः संगीतरूपकों की रचना की है—'नदनिका', 'धूपछाँह', 'मृत्युराज' आदि। कुछ मृत्युसंबंधी रूपक हैं, कुछ पर्व-संबंधी। सबमें नैरेसन प्रधान है—बीच बीच में गीत आते गए हैं। श्रीहंसकुमार शिबारी ने भी संगीतरूपक ही लिखे हैं—'शकुंतला', 'मेघदूत', 'कच देवयानी' आदि। इन सबमें गीतों की प्रधानता है—कुछ के संवाद भी संगीतमय हैं। श्रीनरेश मेहता ने 'अग्निदेवता' काव्यरूपक की रचना की है जिसमें विललासा गया है कि सभ्यता के विकास में अग्नि का कितना योगदान रहा है। श्रीप्रभाकर भाषवे के काव्यरूपक हैं—'विध्याचल' और 'रामगिरि'। इन दोनों रूपकों में लेखक का उद्देश्य इन पर्वतों के पौराणिक एवं ऐतिहासिक महत्त्व का परिचय देना है। रूपकों में संक्षेप नैरेसन है, बीच बीच में गीत और विभिन्न स्वरों के संवाद आते गए हैं। श्री बमश्री भारती ने एक पद्यनाटक लिखा है 'सृष्टि का आखिरी भाषमी' जिसे उन्होंने 'रेडियो संवनाटप' कहा है। इसमें युद्ध से संवत्स वर्तमान सभ्यता एवं संस्कृति का चित्र प्रकट किया गया है। इसमें उद्घोषक का स्वर ही मुख्य है जो नाटक के अंदाज से अधिक पर आ गया है। भारतीयों का प्रसिद्ध काव्यनाटक 'अंधा युग' रेडियो से भी प्रसारित हुआ है। श्रीकर्तारसिंह दुग्गल के एकांकी संग्रह 'कहानी कैसे बनी' में दो काव्य-नाटक संकलित हैं—'ऊँर की मंजिल' और 'अमानत'। दोनों एकपाती नाटक हैं। 'ऊँर की मंजिल' नाटकीयता की दृष्टि से विशेष सफल है। श्रीदेवदत्त मिश्र 'प्रभात' के 'सर्वोदय' आदि रूपक भी रेडियो से प्रसारित हुए हैं। श्रीप्रफुल्लचंद्र शोभा 'गुप्त' का काव्यरूपक 'गुंदावन' रेडियो के लिये ही लिखा गया है। इसमें नैरेसन और गीतों का व्यवहार विशेष रूप से हुआ है। इनके अतिरिक्त रेडियो से संबद्ध अनेक कवि पर्व त्योहारों, मृत्यु उत्सवों, अवसिधियों आदि के अवसर पर प्रसारण हेतु संगीतरूपकों की रचना करते रहे हैं। इनके शिल्प के संबंध में कोई विशेष बात नहीं है। इनमें नाटकीयता कम रहती है, काव्यत्व अधिक रहता है, और नैरेसन

के बीच-बीच में गीत दे दिए जाते हैं। संगीतात्मकता पर विशेष ध्यान रखा जाता है।

स्वातंत्र्योत्तर हिंदी रेडियो नाटक : सामान्य निष्कर्ष

स्वाधीनताप्राप्ति के बाद हिंदी रेडियो नाटक का पर्याप्त विकास हुआ है। इस छोटी सी अवधि में बहुत बड़ी संख्या में रेडियो नाटक लिखे गए हैं, और लिखे जा रहे हैं। इनमें सबसे अधिक नाटक और रूपक (फोचर) ही लिखे गए हैं, स्वगतनाट्यों और प्रतिकल्पनाओं की रचना बहुत कम हुई है, सफल काव्यनाटकों की रचना तो और भी कम।

इस अवधि के रेडियो नाटकों में सबसे बड़ी बात यह दिखाई पड़ती है कि राष्ट्रीय जीवन से इनका घनिष्ठ संबंध हो गया है। स्वाधीनता के बाद देश में जो नव जागरण हुआ, उससे रेडियो नाटक प्रभावित हुए। लेखकों की अपनी प्रेरणा से तो यथार्थवादी नाटकों की रचना हुई ही, राष्ट्रीय सरकार की दृष्टि भी जब जब जिन समस्याओं की ओर गई, तब तब उन समस्याओं पर भी नाटकरूपक लिखाए और प्रसारित किए गए। कमी नारीसमस्या पर विशेष ध्यान रहा, कमी अस्पृश्यता पर, कमी भाषात्मक एकता पर, कमी विदेशी आक्रमण से उत्पन्न स्थिति पर। यह प्रशंसनीय बात है कि सरकारी नीति द्वारा अनुशासित होने के कारण हिंदी का रेडियो नाटक समसामयिक ज्वलंत समस्याओं के साथ रहा है, पर इसका कुपरिणाम भी रेडियो नाटक पर पड़ा है। आकाशवाणी शासन की बाणी है, और इसके कार्यक्रमों की दृष्टि शासन की ही दृष्टि है। स्वाभाविक है कि सरकार की दृष्टि में जो उचित और न्यायसंगत है, वही आकाशवाणी के कार्यक्रमों में भी व्यक्त हो। इसके फल-स्वरूप सामाजिक यथार्थ का एक बहुत बड़ा भाग रेडियो नाटक में आने से रह जाता है। समसामयिक कथासाहित्य में यथार्थचित्रण की जो विविधता मिलती है, वह रेडियो नाटक में नहीं है। यथार्थचित्रण का जो तेज नाटक में रहना चाहिए, उसकी झलक हिंदी के रेडियो नाटक में नहीं है। आकाशवाणी सरकारी नीति और योजनाओं के प्रचार का माध्यम भी है, इसलिये प्रचारात्मक उपयोजितावादी रसकों को विशेष प्रश्रय दिया जाने लगा है।

विकास काल में हास्य और मनोरंजनप्रधान नाटकों की संख्या में भी वृद्धि होने लगी है। 'विविध भारती' की स्थापना के बाद तो छोटी छोटी हास्य नाटिकाओं की रचना विशेष रूप से होने लगी है। इससे गंभीर नाटकों के विकास को खतरा हो सकता है। फिर भी रेडियो ने मनोवैज्ञानिक नाटकों के विकास को गति दी है। ये मनोवैज्ञानिक नाटक मुख्यतः प्रेम से संबंधित होते हैं। ऐसे नाटक एक प्रकार से सरकारी नीति द्वारा हो सकनेवाले किसी भी ढंग से मुक्त होते हैं। दूसरी बात यह भी है कि माइक्रोफोन का माध्यम स्कूल की अपेक्षा सूख को, घटनाओं की अपेक्षा

भाषों और वातावरण को प्रेषित कर सकने में अपने को अधिक सक्षम पाता है। भाषों को स्थूलता भले ही अधिक प्रभावित करे, कानों से गृहीत प्रभावों द्वारा निमित्त कल्पना का आधार सूक्ष्म ही हो सकता है।

हिंदी रेडियो नाटक के विकास की जो संक्षिप्त रूपरेखा यहाँ प्रस्तुत की गई है, उससे स्पष्ट है कि पच्चीस वर्षों की छोटी सी अवधि में साहित्य को इस नवीन विधा ने अपने लिये महत्वपूर्ण स्थान बना लिया है। रेडियो नाटक जन सामान्य का साहित्य है, और इसने जनसामान्य का विविध प्रकार से मनोरंजन किया है। फिर भी इसकी संभावनाओं का अभी पूरा उपयोग नहीं हो सका है। रेडियो माध्यम की अपनी विशेषताओं और सुविधाओं पर पर्याप्त ध्यान नहीं दिया गया है। मान रेडियो को ध्यान में रखकर लिखी गई नाट्यकृतियों की संख्या बहुत नहीं है। इसके कई कारण कहे जा सकते हैं। (१) रेडियो नाट्यलेखन के लिये रेडियो माध्यम का धनित परिचय अपेक्षित है। माध्यम का सूक्ष्म ज्ञान और प्रतिभा, दोनों ही रेडियो नाट्यलेखन के लिये अनिवार्य हैं। जो लेखक रेडियो के बाहर हैं, उन्हें माध्यम की विशेषताओं का परिचय नहीं रहता, और जो रेडियो से संबद्ध हैं वे संभवतः वहाँकी यांत्रिकता में बंधकर अपनी प्रतिभा का यथोचित उपयोग नहीं कर पाते। प्रति सप्ताह निश्चित अवधि के नाटकों को निश्चित संख्या में प्रसारित करना होता है, और जैसा कि रेडियो से संबद्ध एक प्रसिद्ध साहित्यकार ने कहा था—रेडियो की भट्टी में भोंकने के लिये सामग्री जुटाने में वहाँके लोगों को जुट जाना पड़ता है। (२) रेडियो नाटक का मूल्य-सारण के बाद बहुत कम रह जाता है—एक से अधिक बार प्रसारित होनेवाले नाटक बहुत नहीं होते। बी० बी० सी० के एक नाट्यविशेषज्ञ ने अपने यहाँ के नाटकों के बारे में लिखा है कि रेडियो द्वारा प्रदत्त पुरस्कार प्रसिद्ध लेखकों को इसके लेखन की ओर आकृष्ट नहीं कर पाता—रेडियो नाटक सामान्यतः एक बार प्रसारित होता है, दो बार का प्रसारण भी बहुधा हुमा करता है, पर तीन बार का प्रसारण शायद ही कभी होता है। हिंदी रेडियो नाटकों के संबंध में भी ऐसा ही कुछ कहा जा सकता है। रेडियो नाट्यसंग्रह प्रकाशित करने का साहस भी कम ही प्रकाशक करते हैं। ऐसी स्थिति में नाटककार ऐसे नाटक लिखना चाहता है जो रेडियो से भी प्रसारित हो सकें, रंगमंच पर भी प्रदर्शित हो सकें, और रंगमंचोप नाटक के रूप में प्रकाशित भी हो सकें। इससे रेडियो नाट्यशिल्प के स्वतंत्र विकास में बाधा पड़ती है। रेडियोनाट्य की स्वतंत्र विधा के प्रति हिंदी में विशेष सजगता नहीं थी। सन् १९५५ में इस विधा पर दो पुस्तकें (हरिरचंद्र सक्ता और सिद्धनाथ कुमार की) निकली थी। उसके बाद अभी तक इसपर अन्य कोई प्रकाशन नहीं हुआ है। हाँ, विभिन्न विश्वविद्यालयों में इस समय हिंदी रेडियो नाटक पर शोधकार्य हो रहे हैं। (३) प्रकाशित साहित्य का लेखक अपनी कृतियों के उपभोक्ताओं और समीक्षकों की प्रतिक्रियाओं से प्रभावित, निदिष्ट एवं प्रोत्साहित होता

है, पर प्रसारित साहित्य का लेखक अपने श्रोताओं की प्रतिक्रियाओं से बहुत अंश तक संबंधित रह जाता है। यह स्वयं इस माध्यम की सीमा है, पर रेडियो नाटक के विकास पर इसका प्रभाव पड़ता है, और वह प्रभाव बहुत अनुकूल नहीं होता।

हिंदी के रेडियो नाटक का सामान्य स्तर बहुत ऊँचा नहीं है, पर ऐसे अनेक-नेक नाटकों की रचना अवश्य ही हुई है जो नाट्यशिल्प की दृष्टि से बड़े कलात्मक और प्रभावशाली हैं। इनसे हिंदी रेडियोनाट्य के उज्ज्वल भविष्य के संकेत मिलते हैं।



पंचम खंड
निबंध और समीक्षा

लेखक

डा० विजयेंद्र स्नातक

डा० भगवत्स्वरूप मिश्र



प्रथम अध्याय

निबंध

भाचार्य रामचंद्र शुक्ल की निबंधशैली का उनके समसामयिक तथा परवर्ती निबंधकारों पर बहुत गहरा प्रभाव पड़ा। आलोचनात्मक तथा विचारारत्मक निबंधों की परंपरा में बहुत ही उत्कृष्ट कोटि के निबंध इस युग में लिखे गए। शुक्लजी के विद्यार्थियों में कई प्रतिभाशाली लेखक निबंध के क्षेत्र में आए जिनमें भाचार्य नंददुलारे बाजपेयी, पं० विरबनाथप्रसाद मिश्र, पीठांबरदत्त बड़वाल के नाम उल्लेखनीय हैं। व्यक्तित्व के मोहक संस्पर्श से सांस्कृतिक, साहित्यिक और समीक्षात्मक निबंध लिखने-वाले कई और लेखक भी इस युग में अवतरित हुए, उनमें भाचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, शांतिप्रिय द्विवेदी, डा० नरेंद्र, डा० बासुदेवशरण अग्रवाल, डा० विनयमोहन शर्मा, प्रभाकर माधवे भावे प्रमुख हैं। निबंध का स्वतंत्र चिंतनपद्धति से भी इस युग में विकास हुआ और सुप्रसिद्ध कहानीकार जैनंद्र कुमार, सच्चिदानंद वात्स्यायन, बिकर, डा० देवराज उपाध्याय प्रभृति लेखकों ने मौलिक विचारों से निबंध को पुष्ट किया। प्रगतिवादी दृष्टि से जीवन और साहित्य का अनुशीलन करनेवाले विचारक और लेखक भी इस युग में सक्रिय रूप से निबंधलेखन में प्रवृत्त हुए। उनमें यशपाल, डा० रामविलास शर्मा, प्रो० प्रकाशचंद्र गुप्त और शिवदानसिंह चौहान प्रमुख हैं। व्यक्तिपरक ओष्ठ निबंधकारों में नई पीढ़ी के लेखक विद्यानिवास मिश्र और शिवप्रसाद सिंह ने अपना विशिष्ट स्थान बना लिया है। आलोचनात्मक निबंधलेखकों की तो इस युग में लंबी शृंखला है। डा० सत्येंद्र, देवराज उपाध्याय, नामवर सिंह, विजयेंद्र स्थापक, इंद्रनाथ मदान, बच्चन सिंह, अगीरब मिश्र, रघुवंश, कन्हैयालाल सहल भावे के उत्तम कोटि के निबंध प्रकाशित हुए हैं।

संक्षेप में, इस युग में निबंध की विषयसीमा के विस्तार के साथ व्यक्तित्व की छाव उत्तरोत्तर गहरी हुई और साहित्यिक समालोचना को निबंध की आत्मीयता से संयुक्त किया गया। व्यक्तिपरक निबंधों में संस्कृति, साहित्य और वर्शन को बड़ी सुष्ठु शैली से समाविष्ट कर रोचक बनाकर रखा गया। विचारचिन्मर्श को पूरी चपला के साथ इसी युग के निबंध में स्थान प्राप्त हुआ। मनोविज्ञान और मनोविरलेख के बराबर पर निबंध में भारतीय तथा पारंपार्य काव्यचिंतन व्यापक परिवेश में ग्रहण किया गया। राजनीति और समाजशास्त्र के विषयों पर भी निबंधसंग्रह प्रकाशित हुए हैं।

पदुमलाल पुत्रालाल बक्शी (१८६५)

बक्शी जी तो शुक्लयुग के निबंधलेखक हैं किंतु उनके श्रेष्ठ निबंधसंग्रह प्रालोच्यकाल में ही प्रकाशित हुए हैं। अतः हमने इस काल में इनका समावेश करना उचित समझा। इनके सात निबंधसंग्रह प्रकाशित हुए हैं जिनमें 'पंचपात्र', 'कुछ', 'मकरं बंदु', 'प्रबंधपारिजात और निवेद्यो उत्प्रेक्षणीय हैं। बक्शीजी के मत में निबंध में वैयक्तिक विचारधारा की अभिव्यक्ति के लिये अपेक्षाकृत अधिक स्थान होता है अतः निबंध में लेखक अपने को ही प्रकट करता है। उनका मत है कि निष्कपट भावों की निष्कपट अभिव्यक्ति ही निबंध की विशेषता है। बक्शीजी निबंध में प्रालोचना को प्रायः सदैव स्वीकार करते रहे हैं। वैयक्तिक निबंधों में भी कहीं न कहीं उनका प्रालोचक रूप बना रहता है। बक्शी जी के निबंधों का विवाचन करते समय वह बात स्पष्ट रूप से गोचर होती है कि उन्होंने विचारपरक, समीक्षात्मक तथा भाषात्मक निबंधों को अपनी रचना में स्थान दिया है। 'कला और काव्य', 'प्रालोक और तिमिर', 'कल्पना और सत्य', 'सत्य और झूठ', प्रायः उनके विचारपरक को स्पष्ट करनेवाले निबंध हैं। 'विरससाहित्य' उनकी समीक्षात्मक दृष्टि की परिचायक पुस्तक है। अतीत स्मृति, अज्ञात के दो कुल, प्रायः संस्मरणपरक लेख उनके भाषात्मक निबंध कहे जा सकते हैं। एक पुरानी कथा, बंदर की शिक्षा को विवरणपरक निबंधकोटि में रखा जा सकता है।

बक्शीजी ने अंगरेजी का अच्छा ज्ञान होने पर भी हिंदी भाषा की प्रकृति की रक्षा का भरसक प्रयास किया है। अंगरेजी के शब्दों को बचाने में भी वे पूरी तरह जागरूक हैं। व्यावहारिक बोधगम्य भाषा में सरल मुहावरे इन्हें प्रिय हैं।

बाबू गुलाब राय (१८८८-१९३३)

बाबू गुलाब राय शुक्लयुग के समर्थक निबंधलेखकों में हैं। बाबूजी की विशेषता यह है कि उन्होंने निबंध के प्रायः सभी प्रकारों को स्वीकार किया और परिमाण तथा गुण दोनों दृष्टियों से श्रेष्ठ निबंधों की दृष्टि की। बाबूजी के घाठ दस निबंधसंग्रह प्रकाशित हुए हैं जिनमें प्रबंधप्रभाकर, फिर निराशा क्यों, मेरी अवफलताएँ, मेरे निबंध, कुछ उबले कुछ गहरे, ठलुप्पा कलब, अध्ययन और आस्था, सिद्धांत और अध्ययन अधिक प्रसिद्ध हैं। बाबूजी के निबंधों का प्रतिपादन सीली तथा विषयवस्तु की दृष्टि से किया गया है।

गुलाबरायजी मूलतः विचारक और अध्यापक थे। वर्तमानकाल का अध्ययन करने के कारण तर्कवितर्क की विचारसरणि को पकड़कर ही वे विषयप्रतिपादन में संलग्न होते थे। उनके व्यक्तिपरक या 'पर्सनल एसेय' में जो छटा मिलती है वह विचारपरक अथवा समीक्षापरक निबंधों में नहीं है। प्रबंधप्रभाकर वैसे छात्रोपयोगी पुस्तकों में भी उनकी शैली में विचारतत्त्व तथा हास्यविनोद का पुट देखा जा सकता

है। सुबोध और सरल शैली में कव्य को स्पष्ट रूप से प्रस्तुत करने की बाबूजी को अम्यापकीय क्षमता प्राप्त थी। इस अनुभव का उन्होंने प्रायः सभी निबंधों में उपयोग किया है।

शास्त्रीय विषयों पर सैद्धांतिक निबंध भी बाबूजी ने पर्याप्त मात्रा में लिखे हैं। कहना न होगा कि उनका प्रचार विद्यार्थीजनता में खूब हुआ है और भाष्य भी वे पढ़े पढ़ाए जाते हैं। इस और मनोविज्ञान, साधारण्योकरण, साहित्य की मूल प्रेरणाएँ, मनोविश्लेषण और आलोचना आदि निबंध बाबूजी के शास्त्रज्ञान को बताने के साथ उनके कथन की स्पष्टता का भी परिचय देते हैं। व्यावहारिक समीक्षा पर भी उनके लगभग दो दर्जन निबंध उपलब्ध हैं जिनमें समन्वय की अच्छी पद्धति अपनाई गई है। 'फिर निराशा क्यों बाबूजी की एक प्रारंभिक किंतु स्तुत्य रचना है। इस पुस्तक के निबंध व्यक्तिगत जीवन की भाँकी प्रस्तुत करने के साथ मनुष्य को जीवनजागृति, बल और कष्टसहिष्णुता की भावना से भर देते हैं।

'मेरे निबंध' तथा 'कुछ उबले कुछ गहरे' शीर्षक संग्रहों में संकलित निबंध राजनीति, समाज, मनोविज्ञान, विज्ञान, भाषा और साहित्य से संबंध रखते हैं। विषयवैविध्य के साथ शैलीवैविध्य भी इनमें पर्याप्त मात्रा में है। कुछ निबंध विचार-आत्मक तथा तुलनात्मक शैली में भी लिखे गए हैं। समीक्षात्मक निबंधलेखकों में भी बाबूजी का योगदान उल्लेख्य है।

बाबूजी के सर्वश्रेष्ठ निबंध व्यक्तित्व के संस्पर्श से अनुप्राणित निबंध ही हैं जिनमें व्यंग्यविमोह, सूक्ति, हास, परिहास, जीवनानुभव और प्रासादिकता है।

सियारामशरण गुप्त (१८६५-१९६३)

सियारामशरण गुप्त उन निबंध लेखकों में हैं जिन्होंने बहुत कम संख्या में निबंध लिखकर भी निबंधकारों में अपना श्रेष्ठ स्थान बनाया है। सियारामशरण स्वभाव से कवि और विचारक थे। उनके निबंधों में कवित्व और विचार की समन्वित धारा प्रवाहित होती हुई देखी जा सकती है। 'उनके निबंधों में उनका निष्कपट व्यक्तित्व सरल भाषा में जैसे पाठकों से वार्तालाप करता जाता है। वार्तालाप में ही संस्मृतियाँ गुँथी हुई होती हैं और उन्हीं में से तत्त्वचिंतन का नवनीत सहज ही में उँरता चला जाता है।'—(आश्वे)। वस्तुतः इनके निबंध गंभीर चिंतन, आत्मगत अनुभूतियों के चित्रण, साहित्यिक शैली, कलात्मक रोचकता से परिपूर्ण होते हैं। 'झूठ सच' इनका निबंध संग्रह है जो हिंदी के श्रेष्ठ निबंधों में गिना जाता है।

विचार के क्षेत्र में सियारामशरण गांधीवादी हैं। नैतिक मूल्यों के प्रति सहज आस्था होने के साथ सत्य, अहिंसा और प्रेम को जीवन का शाश्वत मूल्य स्वीकार करते हैं। फलतः इनके निबंधों में भी गांधी विचारधारा किसी न किसी रूप में अनुस्यूत

रहती है। इनके निबंधों को हम विचारात्मक तथा भावनात्मक कोटि में रख सकते हैं। दो एक वर्णनात्मक निबंध भी इन्होंने लिखे हैं।

भाषा का आडंबर लेखक ने स्वीकार नहीं किया। सीधी, सरल प्रवाहपूर्ण शैली में विचारों को व्यक्त करना ही इनका उद्देश्य रहा है। इनके निबंधों को आलोचकों ने वैयक्तिकता की दृष्टि से हिंदी के श्रेष्ठ निबंधों में रखा है। ठीक भी है, 'मूठ सब' को पढ़ते समय सियारामसराय के जीवन के कुछ पृष्ठ अपने आप खुलते जाते हैं और पाठक उनमें तन्मय होकर कथा, वर्णन और विचार की प्रगति में बह भूल जाता है कि वह लेखक से बातचीत कर रहा है या कोई निबंध पढ़ रहा है। कुछ निबंधों में तो अद्भुत ढंग से व्यंग्य द्वारा आधुनिक बौद्धिक जीवन पर प्रहार भी किसे गए हैं। 'मोझाराही' निबंध हिंदी में अपने ढंग का एक मात्र निबंध है। 'एक दिन', 'मन्थी' और 'हाँ, नहीं', निबंध भाषात्मक कसौटी पर खरे उतरे हैं।

भास्करलाल बतुवेंदी (१८८६-१९६८)

भास्करलाल बतुवेंदी कवि के रूप में जितने विख्यात हैं उतने गद्यलेखक या निबंधकार के रूप में नहीं, यद्यपि उन्होंने पत्रकार के रूप में विपुल मात्रा में लेख और निबंध लिखे हैं। उनके संपादकीय लेखों को ही यदि संकलित किया जाय तो सैकड़ों लेखों का अंबार लग जायगा। किंतु किसी का ध्यान इनकी ओर नहीं गया है। निबंध के रूप में उनकी एक ही कृति संकलित होकर 'साहित्य देवता' नाम से प्रकाश में आई है। 'साहित्य देवता' की भाषाशैली इतनी अधिक कवित्वमय है कि इन निबंधों का गद्यकाव्य के अधिक समीप रखा जा सकता है। भाषात्मक निबंधों की छटा ही इनमें व्याप्त है। विचार और विवेचन के संतुषों को लेखक ने काव्य की चारा में इस प्रकार लीन कर दिया है कि पाठक काव्यानंद ही अधिक प्राप्त करता है।

इन निबंधों में कई नुटियाँ हैं जैसे अलंकरण की, आडंबर, दूरान्वय, समस्त पदावली, स्वच्छंद कल्पनाविलास, और उसओ हुई विचारसरणी की। इन दोषों के रहते हुए भी ये निबंध इतने रोचक और रंजक हैं कि पाठक इनमें काव्य, कथा, वर्णन और चित्रण का रस सेठा हुमा पड़ता चला जाता है। गुजराती के सुप्रसिद्ध लेखक कन्हैयालाल नाथिकलाल मुंशी की संमति में 'साहित्य देवता' की गणना संसार की सर्वश्रेष्ठ सात कृतियों में की जा सकती है। साहित्य देवता के निबंध जिस मीठ और मस्ती के आलम में लिखे गए हैं उसके अनुरूप उसमें साहित्यिक छटा और सौंदर्य बिलखा हुआ है। आलोचकों का कहना है कि स्वामी रामतीर्थ का मस्तानापन, भावुकता और नावाचेष्ट, सरस्वर पूर्ण सिंह की लक्ष्यशून्यता, चार्सनिकता और भोकराम्य तिलक की निर्भीकता, स्वच्छंदता और तीव्रता इन निबंधों की मूल श्रेष्ठ शक्ति है। समस्त एवं मिलष्ट पदावली के कारण निबंधों में प्रासादिकता तो

नहीं है किंतु उत्साहतरंगों से परिपूर्ण महान्वय के समुद्र प्रवाह सर्वत्र व्याप्त है। प्रतीक-सौंदर्य से भी अभिव्यंजना हुई है किंतु उसमें भी प्रवाह टूटा नहीं है। चाराशैली के ये निबंध सुंदर निदर्शन हैं। शब्दविन्यास में उर्ध्व और अंग्रेजी के शब्दों को प्रभावशाल प्रह्व कर लेना चतुर्वेदीकी की विशेषता है। कविता में भी वे इस प्रकार की शब्द-योजना करते हैं।

‘अमीर हरादे : गरीब हरादे’ (१९६०) भाषका उत्प्लेखनीय निबंधसंग्रह है।

राहुल सांकृत्यायन (१८९३-१९६३)

राहुलजी अनेक भाषाओं के पंडित और अनेक विषयों के लेखक थे। दर्शन, समाजशास्त्र, इतिहास, साहित्य, पुरातत्व आदि विषयों पर विशाल ग्रंथ लिखकर उन्होंने हिंदी साहित्य के अंधार को समुद्र बनाया है। निबंध के क्षेत्र में भी उनका योग उत्प्लेखनीय है। साहित्य और पुरातत्व पर उनके दो निबंधसंग्रह प्रकाशित हुए हैं। यात्रा निबंधावली, यात्रा के फले, बचपन की स्मृतियाँ, मेरी जीवनयात्रा और ‘तुम्हारी जय’ उनके अन्य निबंधसंग्रह हैं। इन निबंधसंग्रहों के नाम से ही उनके विषयविस्तार का परिचय मिल जाता है। इसके अतिरिक्त और भी चार पाँच निबंध-संग्रह प्रकाशित हुए हैं जिनमें लंका, कस आदि का वर्णन है। यदि शुद्ध निबंध की कसौटी पर हम उनके निबंधों का परीक्षण करें तो लगभग साठ सत्तर निबंध ऐसे हैं जो वर्णनात्मक, विचारारत्मक तथा विवरणात्मक निबंधप्रकार के अंतर्गत रखे जा सकते हैं। व्यक्तिगत निबंध के अंतर्गत बचपन की स्मृतियाँ हैं जिनमें अपने शैशव के परिप्रेष्य में लेखक ने तत्कालीन समाज की भाँकी सी प्रस्तुत की है। ‘तुम्हारी जय’ शौर्यक निबंधसंग्रह इनकी प्रसार और विषयसक मनोवृत्ति का अच्छा परिचय देता है।

राहुलजी भाषा को सजीव और प्रवाहपूर्ण रखने के पक्षपाती थे अतः संस्कृत के प्रकांड पंडित होते हुए भी उन्होंने उर्ध्व फारसी के शब्दों का बहिष्कार नहीं किया है। उनकी चारण्य भी कि हिंदी की समृद्धि के लिये प्रचलित शब्दों को बनाए रखना उचित हो है। ‘तुम्हारी जय’ तथा ‘धुमकड़ शास्त्र’ में उनकी प्रवाहपूर्ण अभिव्यंजना निबंध के सर्वथा अनुकूल है। अनवरत रूप से लेखनी को चलते रहने की छूट देना ही उनकी सामर्थ्य का श्रेष्ठ माना जाएगा। कथात्मक शैली में निबंधों में अन्विति एवं सूत्रमयता बनाए रखना उनकी विशेषता है।

पांडे बेचन शर्मा उग्र (१९०१-१९६६)

उग्रजी हिंदी में कथासाहित्य से संबद्ध प्रख्यात लेखक माने जाते हैं। कदाही और उपन्यास में उनकी प्रोबन्दी शैली का जो रूप दृष्टिगत होता है वही उनके फुटकर निबंधों में भी है। जो उग्रजी ने परिमाण में अधिक निबंध नहीं लिखे हैं किंतु शैली-निर्माता के रूप में उग्रजी का विशिष्ट स्थान है और उनके दस पंद्रह निबंध भी उत्प्लेख्य बन गए हैं।

साधारण बोलचाल की भाषा में बोध और प्रसरता का पुट देकर उपजी अपनी शैली को व्यक्तित्व की छाप से इतना मढ़ देते हैं कि उनके निबंध भ्रमण ही पहुँचाने जा सकते हैं। उर्दू, फारसी, अंग्रेजी, संस्कृत आदि भाषाओं के शब्द उनके लेखों में इस प्रकार चले आते हैं जैसे उनको रखने के लिये लेखक ने कोई प्रयास न किया हो। झटूट चारावाहिकता ही उप के निबंधों का प्राणतत्त्व है। विरामचिह्नों के प्रयोग में भी उपजी अंग्रेजी के नियमों का पालन करते हैं। मुहावरे और कहावतों से भी उनकी शैली भ्रमण होती है। 'गई होती अचालत में बात तो लद गए होते,' 'मत बनाओ, अपनी से इंद्रियों के दास बनकर अपने को देवता से राखस।' शान्ति रचना में बलाघात उत्पन्न करने के लिये विपर्यय करना और बोलचाल का अनुकरण करने के लिये क्रियापद को संज्ञा और सर्वनाम से पहले रखना उनकी शैली का अंग बन गया है। उपमाओं का प्रयोग वे जमकर करते हैं और उपमाओं द्वारा कथ्य को मूर्तिमंत करने में सफल होते हैं। हिंदी की पाठ्यपुस्तकों में उनके 'बुढ़ापा' शीर्षक निबंध की शैली का प्रतिरूप मानकर स्वीकार किया जाता है।

उपजी के निबंध 'व्यक्तिगत' तथा 'अपनी खबर' में संकलित हैं। अपनी खबर में तो आत्मकथात्मक शैली की पुस्तक है किंतु उसमें भी लेखक ने निबंध के रूप को जीवित रखा है। भाषा की स्वेच्छा से मोड़ने, गति देने और बहक बनाने में उपजी को जैसा अधिकार प्राप्त है वैसा बहुत कम निबंधलेखकों में है।

डा० रघुवीर सिंह (१९०८)

निबंध की भाषात्मक शैली को समृद्ध करनेवाले निबंधकारों में डा० रघुवीर सिंह का नाम अपनी कई विशेषताओं के कारण उल्लेखनीय है। इतिहास के भ्रमण-वशेषों में कल्पना के पंखों से विचरण करनेवाले लेखक के रूप में इन्हें पर्याप्त ख्याति प्राप्त हुई है। मुगलकाल के ऐतिहासिक घटकों के वर्णन में भाव और कल्पना के अनूठे संमिश्रण से लिखे गए निबंध हिंदी में अप्रतिम हैं। सप्तदीप, जीवनकला और जीवनधूलि शीर्षक इनके निबंध संग्रहों में अन्य विधाओं का भी दर्शन होता है किंतु, 'शेष स्मृतियाँ' इनके भाषात्मक निबंधों का श्रेष्ठ संकलन माना जाता है। 'बिखरे बिन्न' में भी कल्पना की उड़ान और भावुकता का पुट है। अपने भाषात्मक शैली के निबंधों में लेखक ने जिन चर्खों, अनुभूतियों और अवशेषों को चुना है वे इससे नागिक हैं कि पाठक भी उन्हें पढ़ते पढ़ते आत्मविभोर हो उठता है। इतिहास का देवता ही उन्हें प्रेरणा देता है और वही सामग्री भी जुटाने में सहायक होता है।

'सप्तदीप' इनका पहला निबंधसंग्रह है जिसमें आधुनिक हिंदी काव्य, वह प्रतीक्षा, जब बादशाह खो गया था, शिमला से, भारतीय इतिहास में राजपूतों का इतिहास, इतिहासशास्त्र तथा सेवासदन से गोदान तक, शीर्षक सात लेख हैं। लेखों की सूची से प्रतीत होता है कि समीक्षा, विचरण तथा वर्णन से इनका संबंध है।

डा० रघुवीर सिंह के भावात्मक शैली में लिखे मुगलकालीन अन्वयशेष तथा भवनों संबंधी लेख प्रायः पाठ्यपुस्तकों में अत्यंत लोकप्रिय रहे हैं। ताजमहल, फतेहपुर सीकरी, एक स्वप्न की शेष स्मृति अत्यंत मनोरंजक एवं भावुकतापूर्ण शैली में लिखे गए हैं।

डा० धीरेंद्र वर्मा (१८९७)

डा० धीरेंद्र वर्मा भाषा और साहित्य की विविध समस्याओं पर गंभीरतापूर्वक विचार व्यक्त करनेवाले निबंधलेखक हैं। उनकी विशेषता है विचार और भाषा को स्पष्ट रीति से सरल भाषा में प्रस्तुत करना। जिस किसी विषय पर उन्होंने कलम चलाई है उसे सामान्य पाठक के लिये भी सुबोध बना दिया है। 'विचारधारा' में संगृहीत उनके निबंध पाँच बर्गों में विभाजित किए गए हैं—लोक, हिंदी प्रचार, हिंदी साहित्य, समाज तथा राजनीति, आलोचना तथा मिश्रित। वर्माजी ने अपने निबंधों की सुसंबद्धता और अन्विति पर बहुत ध्यान रखा है। सुश्रुतक विचारधारा के कारण निबंध का प्रवाह बड़े सहज रूप में चलता रहता है।

राय कृष्णदास (१८९२)

राय कृष्णदास की ख्याति विशेषतः उनके गद्यकाव्य के कारण है किंतु ये बहुत ही सुधरी शैली में निबंध लिखते हैं और उच्चकोटि के पत्र, पत्रिकाओं में उनके कई दर्जन श्रेष्ठ निबंध प्रकाशित हुए हैं। उनके निबंधों का क्षेत्र व्यापक है। कला, साहित्यचिंतन, गवेषणा, संस्मरण, आदि से संबद्ध निबंधों में उनकी विविधता के दर्शन होते हैं। 'राम के जनमन का भूगोल' उनकी शोधवृत्ति का अच्छा परिचय देता है। 'साधना' यद्यपि गद्यकाव्य की कान्टि का ग्रंथ है किंतु उसमें गद्य के परिमार्जित एवं प्रांजल रूप का विकास निबंध के समतुल्य हो हुआ है। भाषा और विचार से संबद्ध विषयों पर भी इनके निबंध प्रकाशित हुए हैं।

राय कृष्णदास का भाषा तत्समप्रधान, वाक्पुष्प सुगठित और शैली प्रवाहमयी है। भावात्मक निबंधों में छोटे छोटे वाक्यों का प्रयोग इनकी विशेषता है। 'धीर' शीर्षक इनके निबंध में जीवानुभव के आधार पर विचारों की अभिव्यक्ति हुई है।

बियोगी हरि (१८९५)

बियोगी हरिजी हिंदी साहित्य में ब्रजभाषा के मर्मज्ञ कवि के रूप में विख्यात हैं, किंतु हिंदी गद्यनिर्माण में भी आपका प्रारंभ से ही योग रहा है। भावात्मक शैली का गद्यकाव्य तो हरिजी ने प्रचुर मात्रा में लिखा है। कई गद्यकाव्यात्मक संग्रह प्रकाशित हुए हैं जिनमें भी निबंध के पर्याप्त तत्व विद्यमान हैं किंतु अंतर्नाद और तरंगिणी के कई लेखों को शुद्ध निबंध कोटि में भी रखा जा सकता है। विचारतरंगों में बह जाना और भाषावेश में वर्णन करते जाना हरिजी की विशेषता है। भाषा की दृष्टि से बियोगी हरि तत्सम को स्वीकार करते हुए भी इसे जड़ता के साथ पकड़े रहने के

पद्य में नहीं है। विषयानुसृत भाषा में परिवर्तन उनके निबंधों में देखा जा सकता है। वैष्णव भाषणा, आस्तिक भाव और मानवप्रेम उनके निबंधों की आधारभूति कही जा सकती है। आपके 'द्विदितरंग', 'विचारतरंग' और 'साहित्य तरंग' उल्लेखनीय संग्रह हैं।

रामकृष्ण शुक्ल शिलीमुख (१९०१-१९५८)

आचार्य रामचंद्र शुक्ल के शिष्यों में 'रामकृष्ण शुक्ल शिलीमुख' का नाम निबंधकार के रूप में उल्लेखनीय है। शिलीमुख जी ने निबंधलेखन का प्रारंभ साहित्यिक समीक्षा से किया। प्रेमचंद और प्रसाद की कृतियों की समीक्षा के लिये लिखे गए शिलीमुखजी के लेख बहुत ही प्रसर और परामर्शपूर्ण थे। इन निबंधों का प्रभाव प्रेमचंद और प्रसाद जैसे कृती साहित्यकारों पर भी पड़ा था और उन्होंने शिलीमुखजी के सुझावों के अनुसार अपनी रचना में परिमार्जन करना भी स्वीकार किया था। समीक्षात्मक लेखों के बाद इनका ध्यान मौलिक विषयों की ओर गया और उन्होंने भारतीय संस्कृति, हिंदू धर्म, भाषा, कला, समाज और साहित्य के विविध पक्षों पर स्वतंत्र रूप से विचारालमक निबंध लिखे। इनके निबंधसंग्रह 'शिलीमुखी' कला और सौंदर्य, निबंधप्रबंध नाम से प्रकाशित हुए हैं।

समालोचनात्मक निबंधों का यह दायित्व है कि वे कृति के यथार्थ रूप को समझने में पाठक की सहायता करें। शिलीमुखजी का 'समालोचक नामा' शीर्षक निबंध शैली और मौलिकता की दृष्टि से हिंदी का एक खेद्य निबंध समझा जाता है। शिलीमुखजी भाषा में तत्समप्रधान शब्दों का प्रयोग करते हैं किंतु ध्वनेजो के शब्दों का उन्होंने बहिष्कार नहीं किया है। अनेक शब्दों को ज्यों का त्यों रोमनलिपि में रखकर उन्होंने भाव को स्पष्ट बनाने का प्रयास किया है। शिलीमुखजी ने छोटे छोटे मन-बहलाव के विषयों पर भी निबंध लिखे हैं 'जैसे शतरंज की परिचय यात्रा'।

नंददुलारे बाजपेयी (१९०६-६७)

बाजपेयीजी ने समीक्षा द्वारा साहित्यिक जगत् में प्रवेश किया। निबंध को उन्होंने अपनी अभिव्यक्ति का माध्यम बनाया और भारतीय काव्यशास्त्र की मान्यताओं के भालोक में कवि और काव्यकृतियों का मूल्यांकन किया। रसवाद को मौलिक सिद्धांत स्वीकार करते हुए भी उन्होंने उसे संकीर्ण परिधि में रखना उचित नहीं समझा। शास्त्रीय प्रासंग्य का वह रूप उनके निबंधों में नहीं है जिसे जड़ता की संज्ञा दी जा सके। उन्होंने मानवचेतना और संवेदना को आधार बनाकर काव्यकृतियों को परखने की चेष्टा की है। नैतिकता के स्थान पर उनकी दृष्टि सौंदर्यबोध के सूक्ष्मपक्ष पर ही टिकती है, इसी कारण उन्हें सौष्ठववादी समालोचक कहा जाता है। उनके ये निबंधसंग्रह 'हिंदी साहित्य बीसवीं शताब्दी', 'भाषुनिक साहित्य', 'नया साहित्य नये प्रश्न' तथा 'अयशंकर प्रसाद' और 'निराला' प्रकाशित हुए हैं। इन निबंधों में उनकी प्रांजल, प्रभावपूर्ण और सरल भाषा की छटा सर्वत्र देखी जा सकती है। उन्होंने

भाषाव्यक्ति में भावुकता या भाषातिरेक को कहीं स्वीकार नहीं किया वरन् जिन लेखकों ने इस शैली में छायावादयुग की समीक्षा लिखी थी उसपर उन्होंने प्रहार किया है। स्वतंत्र गद्यकाव्य लिखनेवालों को समालोचक कहना उन्हें कभी अच्छा नहीं लगा। बाजपेयीजी के निबंधों में प्रायः हिंदी साहित्य के प्रमुख ग्रंथों, प्रमुख लेखकों तथा प्रमुख वादों की ही चर्चा हुई है।

बाजपेयीजी ने सीधेबादी दृष्टि से काव्यकृतियों की समीक्षा करते हुए अभिव्यक्ति के अपूर्व सामर्थ्य का परिचय दिया है। उनके भाषणों में कहीं कहीं प्रयोगों की गूँज प्रवर्य होती जा सकती है किंतु निबंधों में संतुलित भावधारा का ही प्रवाह मिलता है। विचारात्मक एवं समीक्षात्मक कसौटी पर बाजपेयीजी के निबंध खरे उतरते हैं, इनमें केवल आलोचक का धर्म ही नहीं निबंध का वर्चस्व भी है। गूढ़ गंभीर विचारों की अभिव्यक्ति का निबंध सफल माध्यम है इसका प्रमाण बाजपेयीजी के चिंतनपूर्ण साहित्यिक निबंध हैं। प्राधुनिक साहित्य शीर्षक निबंधसंग्रह में बाजपेयीजी अपनी भाष्यताओं की स्थापना का आग्रह बड़ी समर्थ शैली में करते दिखाई पड़ते हैं। इस संग्रह में उनकी बराबरी में अन्य और कटाक्ष भी था गया है। साहित्य के शारवत मूल्यों को शौर्यबोध के आधार पर परखने का उनका प्रयत्न ही उन्हें सीधेबादी समीक्षक बनाता है, यह गुण उनके निबंधों में भी अनुस्यूत है। 'नया साहित्य नये प्रश्न' के निबंध पठनीय हैं।

हजारीप्रसाद द्विवेदी (१९०७)

द्विवेदीजी ने हिंदी साहित्य के क्षेत्र में इतिहासकार के रूप में प्रवेश किया। उनकी प्रथम कृति हिंदी साहित्य की भूमिका प्रवृत्तियों और नृत्तों का संग्रह न हो कर इतिहास की परंपरा और चेतना के मूल उत्स का संभाव प्रस्तुत करनेवाली रचना है। इसके बाद 'बाणभट्ट की आत्मकथा' द्वारा भी गद्यकार के रूप में उन्हें शैलीनिर्माता का यश मिला। आलोचना भी उनका क्षेत्र है किंतु मौलिक एवं चिंतनपूर्ण ललित निबंध उनकी क्पाति के अन्यतम कारण हैं।

साहित्य, संस्कृति और भाषा की समस्याओं पर उन्होंने दर्जनों छोड़ निबंध लिखे और उनमें व्यक्तित्व की अमिट छाप लगाकर इतना रोचक और आह्लादक बना दिया कि 'अशोक के फूल', 'विचार और चिंतक', 'कल्पलता', 'अध्यात्मीय धर्मसाधना', 'कुटज' आदि निबंधसंग्रहों को आज हिंदी निबंध साहित्य की अग्र्य विधि समझा जाता है।

निबंधों में विषयानुसार शैली का प्रयोग करने में द्विवेदीजी को अद्भुत क्षमता प्राप्त है। संस्कृत के उत्तम शब्दों के साथ ठेठ ग्रामीण जीवन के शब्दों का प्रयोग इनके शिल्प का गुण बन गया है। भाषाईश, भावुकता, भाषात्मकता, व्यंग्यात्मकता और अक्षुता आदि विभिन्न शैलियों पर असाधारण अधिकार होने के कारण ये किसी

एक शैली से बँधे रहना पसंद नहीं करते। उत्तम शब्दों के निर्माण की कला बाणभट्ट की आत्मकथा में देखी जा सकती है किंतु उसकी बानगी इनके ललित निबंधों में भी बिखरी हुई है। भोज और वर्चस्व से भोतभोत इनके अनेक निबंध मिलते हैं जिनमें चित्रात्मकता के द्वारा भावों को मूर्त किया गया है। गांधीजी के बलिदान पर इनका निबंध पठनीय है।

सांस्कृतिक तथा समीचात्मक निबंधों में द्विवेदीजी विषय की पृष्ठभूमि को स्पर्श किए बिना नहीं चलते। पुराण, धर्म, दर्शन, सभी कुछ ऐसी सरलता से उनके निबंधों में समन्वित हो जाते हैं कि पाठक बिस्मयविभूषण हुए बिना नहीं रहता। चिंतन मनन की प्रचुर सामग्री के साथ पुरातत्व का रस्य तथा विविध सूचनाओं का भंडार भी उनके निबंधों में रहता है। व्यक्ति की छाप के साथ गूढ़ गंभीर को सुबोध शैली में रखना ही इनकी विशेषता है। भरोक के फूल इनकी निबंधशैली का सुंदर निदर्शन है। भरोक के फूल को मेकअप बनाकर लेखक ने भारतीय संस्कृति, साहित्य और जातीय जीवन की मोहक भाँकी प्रस्तुत की है। साहित्यशास्त्र को चर्चा भी इनके कुछ निबंधों में हुई है किंतु पांडित्यप्रदर्शन या पिछपेपण कहीं नहीं हुआ। 'आलोचना का स्वातंत्र्य मान' शीर्षक निबंध शास्त्रीय होने पर भी शास्त्र की जड़ता से किस प्रकार असंपृक्त बना रहा है यह देखते ही बनता है। साहित्यालोचन को सामाजिकता तथा सांस्कृतिकता से संश्लिष्ट करने की द्विवेदीजी की अपनी मनोरम शैली है जिसके द्वारा पाठक शास्त्र और समाज को एक साथ ही सूत्र में पिरोया हुआ देख सकता है। संक्षेप में, द्विवेदीजी इस युग के विशिष्ट निबंधलेखक इसलिये भी हैं कि उन्होंने ललित निबंधों के साथ समीचात्मक एवं सांस्कृतिक वर्ग के निबंध भी विपुल मात्रा में लिखे हैं। निबंध में कारयित्री प्रतिभा का प्रभाव देखना हो तो 'भरोक के फूल' और 'कल्पलता' का अनुशीलन पर्याप्त होगा। द्विवेदीजी ने अपने अनेक भाषणों को भी निबंध का रूप दिया है। वक्तृत्वकला का भोज और प्रवाह, भाषा की गतिशीलता इनमें सर्वत्र व्याप्त रहती है। पुराणेतिहास के लुप्त खंडों का संकेत द्विवेदीजी के निबंधों में एक नूतन दीप्ति उत्पन्न करनेवाला तत्व है जो निबंधलेखकों में प्रायः विरल ही है।

शांतिप्रिय द्विवेदी (१९०६-६७)

द्विवेदीजी को छायावादी काव्य का एक समर्थ प्रभाववादी समालोचक ठहराया जाता है किंतु निबंधलेखक की दृष्टि से उनकी रचनाओं में काव्यात्मक सौंदर्य का पुट होने के साथ मौलिक प्रतिभा की दीप्ति सर्वत्र व्याप्त रहती है। अतः समालोचक की अपेक्षा हम उन्हें मूलतः निबंधलेखक ही मानते हैं। यदि प्रभाववादी लेखक का सही अर्थ ग्रहण किया जाय तो यही होगा कि शास्त्रकड़ि या परंपरा को छोड़कर आलोच्य कृति से प्रभावित होकर अपनी शैली में उसकी विशेषताओं का उद्घाटन

करना ही प्रभाववादी शैली है। द्विवेदीजी के प्रारंभिक निबंधसंग्रह साहित्य की किसी प्रवृत्ति, कृति या कृतिकार से संबद्ध थे। अतः उनकी गणना आलोचकों में हुई। किंतु धीरे धीरे उनके निबंधों की विषय सीमा विस्तृत होती गई। समाज, संस्कृति, राजनीति आदि को भी उनके निबंधों में स्थान प्राप्त होने लगा। आलोच्यकाल की परिधि में उनके आधे दर्जन निबंधसंग्रह प्रकाशित हुए हैं। इनमें संचारिणी, सामयिकी, साहित्यिकी, कवि और काव्य, युग और साहित्य, पञ्चविह्व, घरातल (१९४८) प्रतिष्ठान (१९५३), साक्ष्य (१९५५) उल्लेख्य हैं। इस परिधि के बाद भी उनके तीन चार निबंधसंग्रह प्रकाशित हुए जिनमें प्रौढ़ता के साथ व्यापकता भी आई है : वृत और विकास (१९५६), आधान, (१९५७) पयनामिका (१९५९) आदि। इनमें उनके निबंधकार का रूप साहित्यिक समालोचक का होते हुए भी पूर्वपिछा अधिक सीधवपूर्ण है।

शांतिप्रियजी प्रारंभ में जिस भावोच्छ्वसित शैली को स्वीकार कर लिखने में प्रवृत्त हुए थे उनमें विचारतत्त्व काव्यात्मकता के आवरण में इतना आवृत हो जाता था कि पाठक ललित पदावली के मोहपाश से अपने को छुड़ाकर किसी गंभीर तत्त्व को पकड़ने में प्रायः असमर्थ रहता था किंतु इस उच्छ्वसित शैली ने हिंदी गद्य को पुष्ट एवं काव्यमय बनाने में योग दिया, इससे निषेध नहीं किया जा सकता। उनकी गद्यशैली पर बंगला का तथा विशेष रूप से रबींद्रनाथ का प्रभाव लक्षित होता है। उनके निबंधसंग्रह कवि और काव्य में स्थान स्थान पर रबींद्रनाथ के उद्धरण प्रस्तुत किए गए हैं। उनकी सरल सुबोध शैली का दूसरा निदर्शन 'युगभास' शीर्षक लघु निबंध में देखा जा सकता है।

संक्षेप में शांतिप्रियजी ने हिंदी निबंधलेखन में समीक्षक के रूप में पदार्पण किया था किंतु धीरे धीरे उनके निबंधों का आयाम व्यापक होता गया। विषय और शैली दोनों दृष्टियों से उन्होंने अपने निबंधों में वैविध्य की सृष्टि की। ललित शैली के निबंध भी द्विवेदीजी ने लिखे हैं उनके निबंधों में व्यक्तिपरक शैली का गुण उन्हें अन्य निबंधलेखकों से सहज ही पृथक् कर देता है।

जैनेंद्र कुमार (१९०५)

हिंदी निबंधकारों में जैनेंद्रजी का विशिष्ट स्थान है। कहानी और उपन्यास में इनकी जो गद्यशैली विकसित हुई उसे निबंध में पूरा निखार मिला। इसलिये विचार और तर्क के घरातल पर इनके निबंध खरे उतरते हैं। जैनेंद्रजी मूलतः विचारक हैं। चिंतनशैली में बोलना, लिखना, इनका स्वभाव हो गया है। सूक्ष्म दृष्टि संपन्न होने से विषय के अंतर में पैठने की क्षमता इनमें भरपूर है। कभी कभी तो विचार को एक सिरे से पकड़कर उस छोर तक ले जाते हैं जहाँ उसका संधान कर पाना साधारण पाठक के लिये दुष्कर हो जाता है। जैनेंद्रजी के अबतक छोटे बड़े लगभग

एक दर्जन निबंधसंग्रह प्रकाशित हो चुके हैं जिनमें जड़ की बात, साहित्य का श्रेय और प्रेम (१९५३), सोच विचार, मंथन, ये और वे (१९५४) दो चिड़िया, पूर्वोक्त, इतस्ततः, प्रस्तुत प्रश्न : परिप्रेक्ष्य, अधिक प्रसिद्ध हैं ।

निबंधकार के रूप में जैनेंद्रजी की उपलब्धि केवल विचार और भाव के क्षेत्र में नहीं बरन् नूतन अभिव्यञ्जनाशैली भी है । वार्त्तिक के रूप में जैनेंद्र ने जो निबंध लिखे हैं उनमें कुछ दुरुहता अवश्य है किंतु जब सामान्य बोलचाल की भाषा में ये लिखने लगते हैं तो ऐसा प्रतीत होता है कि जैसे दार्शनिक कम में बैठे हुए किसी विचारक से हम कोई संवाद सुन रहे हों ।

नवीन विषयों की खोज करना और निबंध के कलेवर में उन्हें जड़ देना जैनेंद्र की अपनी कला है । निरा बुद्धिवाद, दूर और पास, विसर्जन की शक्ति, सीमित स्वधर्म और असीम आदर्श, आप क्या करते हैं आदि निबंध उनके विलक्षण विषय-चयन के परिचायक हैं । विषयचयन में ही नहीं, भाषा, भाव और अभिव्यञ्जना में भी एकदम नए हैं—मौलिकता ही उनकी उल्लेख्य विशेषता है । लड़ोबोली हिंदी को जड़ के प्रचलित तथा व्यावहारिक रूप के साथ जोड़कर बातचीत के लहजे में प्रस्तुत करना जैनेंद्रजी की अपनी कलात्मक शैली बन गई है । वाक्य छोटे छोटे और अपने बिन्यास की विचित्रता के कारण मोहक लगते हैं । कभी कभी तो इनके निबंध पढ़ते हुए ऐसा प्रतीत होता है कि एक प्रश्न या समस्या को लेकर जैनेंद्रजी अंतर्भ्रम में उसका मंथन कर रहे हैं और जो शंका संदेह उत्पन्न होते हैं उनका समाधान खोजने में भी तत्पर हैं । इसी लिये कभी कभी प्रश्न और उत्तर का भ्रमेला इनके निबंधों में लक्षित होता है । समस्या के मूल में पठने की जैनेंद्र में अद्भुत क्षमता है । भाषा में बोलचाल को कायम रखने के कारण वाक्यबिन्यास में हेरफेर तो खूब करते हैं; यहाँ तक कि व्याकरण के शासन को जड़ मानकर छोड़ देते हैं । जैनेंद्र हिंदी के चिंतनशील श्रेष्ठ निबंधकार हैं ।

संक्षेप में, जैनेंद्र को हम ललित निबंधकार की कोटि में ही स्थान देना अधिक उपयुक्त समझते हैं । अपनी अनौपचारिक शैली और भाषा के साथ उन्होंने विषय-वस्तु के निर्वाह में भी नवीनता रखी है । तार्किकता उनके तार्त्विक विचारपूर्ण निबंधों का मेरुदंड है तो ललित निबंधों में उनकी विच्छिन्नता और भंगिमा की नूतनता ही उनका प्राण है । प्रश्नोत्तर तथा बातलाप शैली को निबंध में स्थान देनेवाले लेखकों में जैनेंद्र का स्थान प्रमुख है ।

रामधारी सिंह दिनकर (१९०८)

दिनकर कवि के रूप में विख्यात हैं किंतु उनका एक प्रबल रूप विचारक का भी है । 'संस्कृति के चार अध्याय' पुस्तक में दिनकर की मौलिक चिंतनपद्धति का सुघरा रूप देखा जा सकता है । दिनकर ने कविता के साथ गद्य को भी अपनी

अभिव्यक्ति का माध्यम बनाया और कई दर्जन श्रेष्ठ निबंध लिखे। उनके निबंध संग्रहों में 'अर्धनारीश्वर', 'माटी की धोर', 'रेती के फूल', 'हमारी सांस्कृतिक एकता' 'प्रसाद, पंत और मैथिलीशरण गुप्त', 'राष्ट्रभाषा और राष्ट्रीय साहित्य' प्रसिद्ध निबंधसंग्रह हैं।

दिनकर को विचारकदृष्टि इन निबंधों में इतनी प्रखर है कि छोटी छोटी समस्याओं को लेखक ने गहराई से पकड़ा है, इनका समाधान ढूँढ़ने का प्रयत्न किया है। भाषा में शोज, तेज, रवानगी और जिदाली रखना तो उनके स्वभाव का धर्म है। उर्दू, फारसी, फारसी, अंग्रेजी के शब्द बेखटके निबंधों में चले आते हैं। दिनकर उनका स्वागत करते हैं और उनका निर्वाह करना भी जानते हैं। रेती के फूल में उनके निबंधों का व्यक्तिपक्ष भी देखा जा सकता है। दिनकर अपने निबंधों में विवेक विरलेवक होते हुए भी आवृत्ता से दूर नहीं आते। कवि की वरना भले ही इन निबंधों में न हील पड़े किंतु कविहृदय की मायिकता और आवृत्ता इनमें भी अंतर्भूत है।

यद्यपि दिनकर ने शुद्ध ललित निबंध नहीं लिखे किंतु उनके समीक्षात्मक तथा साहित्यिक निबंधों में ललित्य की एक ऐसी अंतर्धर्ती धारा विद्यमान रहती है जो उनके निबंधों को एक और शास्त्रीय समालोचना से बचाती है तो दूसरी ओर काव्यात्मकता तथा वक्रता के निकट ले जाती है। अर्धनारीश्वर के निबंध साहित्य के विविध पक्षों को स्पष्ट करने के ध्येय से लिखे गए हैं किंतु उनकी शैली निबंध की उन्मुक्त धाराशैली ही है, विचारक का मांभीय प्रवाहपूर्ण भाषा में बोधिल नहीं प्रतीत होता।

रामचूत बेनीपुरी (१९००-६८)

बेनीपुरीजी के निबंध संस्मरणात्मक तथा भावात्मक कोटि के हैं। किंतु शैलीवैशिष्ट्य के कारण हिंदी के निबंधकारों में इनका उल्लेख अनिवार्य है। रेखाचित्रों को यदि निबंधविधा का विकास ही माना जाय तो बेनीपुरी श्रेष्ठ रेखाचित्र प्रस्तुत करनेवाले निबंधकार माने जाएंगे। 'माटी की मूरते' हिंदी में रेखाचित्र विधा का श्रेष्ठ निदर्शन माना जाता है। 'नेहूँ और गुलाब' (१९५०) भी अपनी सांकेतिकता के कारण अमूर्त निबंधसंग्रह बन गया है। जेलजीवन के संस्मरण के रूप में लिखे हुए इनके लेख 'जंजीरे और दीवारें' नाम से छपे हैं।

भाषा और अभिव्यंजना में बेनीपुरीजी ने अपना व्यक्तित्व सुरक्षित रखा है और इनके निबंधों को पढ़कर जो चित्र पाठक के मन में उभरता है वह विशिष्ट शैलीवाले व्यक्ति बेनीपुरी का ही होता है। उर्दू फारसी के शब्दों के साथ अनगढ़ भोजपुरी भी यदि बीच बीच में आ जाए तो लेखक उसे सहर्ष स्वीकार करता है। भावावेग की मात्रा अधिक रहती है, शैली में इतना अधिक चटकीलापन है कि पाठक को निबंध के साथ व्यंग्य, चुहुल और विनोद का रस भी प्राप्त होता है। कला की दृष्टि से इनके

ललित निबंध बहुत श्रेष्ठ नहीं ठहरते किन्तु शैली की एक अद्भुत छटा उनमें अक्षरशः ललित होती है।

बेनोपुरी के साहित्यिक निबंध 'बंदे बाखी विनायकी' (१९५७) संग्रह में संकलित है। इसमें पच्चीस विषय हैं और प्रायः सभी सीधे साहित्य से संबंध रखते हैं। इन साहित्यिक निबंधों में बेनोपुरी की शैली की छाप देखी जा सकती है।

डा० नगेन्द्र (सन् १९६५)

डा० नगेन्द्र की गणना शुक्लोत्तर युग के समर्थ समालोचकों में की जाती है। दो समीक्षात्मक पुस्तकों के बाद डा० नगेन्द्र निबंध के क्षेत्र में अवतरित हुए और अब तक इनके पाँच निबंधसंग्रह प्रकाशित हो चुके हैं जिनमें 'विचार और अनुभूति' 'विचार और विवेचन' (१९४९) 'विचार और विरलेषण' (१९५५), 'अनुसंधान और आलोचना', 'कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ' निबंध के क्षेत्र में प्रसिद्ध हैं।

नगेन्द्रजी के निबंधों का विषय तथा शैली की दृष्टि से वर्गीकृत करने पर इनमें विपुल वैविध्य ललित होता है। निबंध की शुद्ध शैली में लिखे गए उनके अधिकांश निबंधों को हम विचारात्मक संज्ञा से अभिविष्ट कर सकते हैं। विचारात्मक कोटि के अंतर्गत ही साहित्यिक, समीक्षात्मक, सैद्धांतिक निबंध रखे जा सकते हैं। मिश्रित शैली में लिखे गए निबंधों में स्वप्नशैली, आत्मकथाशैली, संस्मरणशैली, संवादशैली तथा तुलनात्मक शैली के निबंध आते हैं। निबंधों में विषय प्रतिपादन करते समय नगेन्द्रजी अनुभूति को प्रमुख स्थान देते हैं और विचारों को भी वे अनुभूति के रूप में ही प्रस्तुत करते हैं। जितना समय वे विचार और अनुभूति को पचाने के लिये लेते हैं उतना शायद कोई अन्य हिंदी लेखक नहीं लेता। एक ही विषय को अनेक पहलुओं से देखने, परखने के बाद उसपर लिखने का उपक्रम करते हैं और लिखते समय एक एक शब्द को तोलते हैं। आलोचनात्मक निबंधों में भी उनका विचारपट्ट अनुभूति से संश्लिष्ट होकर आता है इसी कारण वह प्रामाणिक एवं ग्राह्य प्रतीत होने लगता है।

निबंध का विशिष्ट गुण निजीपन या व्यक्तित्व है। व्यक्तित्व की गहरी छाप नगेन्द्रजी के निबंधों में है अतः वे विचारप्रधान होते हुए भी स्वतंत्र स्वच्छंद चिंतन के घरातल पर आ जाते हैं। रसवादी सिद्धांत में अटूट आस्था रखने के कारण उनके निबंध भी रससक्ति होकर ही प्रकट हुए हैं—नीरस विचार, तर्क और प्रमाण से आच्छन्न नहीं हैं। जिन निबंधों में साहित्यिक बाद या सिद्धांत का विवेचन हुआ है उनमें गंभीर वातावरण सर्वत्र व्याप्त रहता है। किन्तु गंभीर वातावरण की एकरसता (मोनोटनी) को दूर करने के लिये भावात्मकता की सृष्टि करने का अद्भुत कौशल उनके पास है। व्यंग्य, हास्य और विनोद के सरस वातावरण की सृष्टि द्वारा वे इस प्रकार की एकरसता को सहज ही दूर कर बेते हैं। स्वानुभूत घटना के नियोजन से,

प्रासंगिक संदर्भों के उल्लेख से, जगत् और जीवन के विविध व्यापारों से ऐसे प्रसंग चुन लेते हैं कि पाठक गूढ़ गंभीर सिद्धांत को हृदयंगम करने में कोई कठिनाई अनुभव नहीं करता ।

सामान्यतः नगेंद्रजी गंभीर और चिंतनपूर्ण निबंधों के लए हैं किंतु कुछ निबंधों में उनके सहज विनोदी स्वभाव की उत्फुल्लकारी छटा भी आ गई है । शैली में नवीनता लाने के लिये भी उन्होंने कुछ प्रयोग किए हैं जो अत्यंत रोचक एवं सफल सिद्ध हुए । केशव का भाषाव्यंज, जीवन के द्वार पर, हिंदी उपन्यास, बाखी के म्याम संदिर में, इस शैली से सुन्दर उदाहरण हैं । कुछ संस्मरणात्मक लेख भी अत्यंत मार्मिक एवं मनोरंजक शैली में लिखे हैं । बीबी (श्रीमती होमवती), श्रीमती महादेवी बर्मा, मैथिलीशरण गुप्त (ददा), सी० महाजन आदि से संबद्ध लेख बड़ी मार्मिक अभिव्यक्ति से पूर्ण हैं । डा० नगेंद्र के संपूर्ण निबंध साहित्य का प्रकाशन 'आस्था के चरण' शीर्षक से हुआ है । यदि निबंधलेखक की दृष्टि से डा० नगेंद्र का मूल्यांकन किया जाय तो प्रालोच्यकाल में उनका स्थान अग्रिम ठहरता है ।

डा० वासुदेवशरण अग्रवाल (१९०४-६६)

सांस्कृतिक विषयों पर निबंध लिखनेवालों में डा० वासुदेवशरण अग्रवाल का नाम अग्रतम है । पुराण, इतिहास, धर्म, दर्शन और पुरातत्त्व को उपजीव्य बनाकर भारतीय संस्कृति के विविध पक्षों का उद्घाटन जितना अधिक इन्होंने किया है उतना निबंध के माध्यम से किसी लेखक ने नहीं किया । सांस्कृतिक विषयों पर लिखते समय इनका दृष्टिकोण परंपरावादी न होकर सर्वसमय वैज्ञानिक पद्धति पर आश्रित होता है । यही कारण है कि इनके निबंधों में आर्य रचनाओं की छाया के साथ नूतनता का पूरा समाहार रहता है । अपने निबंधों में भारतवर्ष की अतीत गौरवगाथा के साथ ऐतिहासिक दृश्यों, व्यक्तियों और विवरणों का बड़ा ही जीवंत शैली से इन्होंने चित्रण किया है । 'पृथ्वीपुत्र' (१९४६), 'कला और संस्कृति' (१९५२), 'मातृभूमि' (१९५३) आदि संकलन इनके श्रेष्ठ निबंधों के परिचायक हैं ।

प्राचीन कला और संस्कृति की व्याख्या करते समय इनकी भाषा में वैदिक (आर्य) शब्दों का प्रयोग बड़ी ही सुष्ठु शैली से पाया जाता है । आर्य शब्दों के प्रति जैसा इनका मोह है वैसा ही उन्हें प्रयुक्त करने की क्षमता भी इनमें है । डा० अग्रवाल ने आधुनिक भारत के कलामर्मजों के संबंध में भी बर्णनात्मक निबंध लिखे हैं । इन वर्णनों में व्यक्ति के माध्यम से कला की आत्मा में पैठने का पूरा प्रयास दृष्टिगोचर होता है । निबंधों की भाषा तत्सम, सरल और प्रवाहपूर्ण होती है । महाभारत और पुराण की कथाघटनाओं पर आश्रित इनके लघु निबंध तथा उपनिषद् पर आश्रित विस्तृत निबंध अपनी शैली के सुंदर निबंध हैं । इनकी संख्या भी बहुत अधिक है ।

डा० भगवान के निबंधों में व्यक्तित्व की छाप अपेक्षाकृत कम है किंतु शब्दविधान तथा विषयचयन से उन्हें पहचाना जा सकता है।

सच्चिदानंद वात्स्यायन अज्ञेय (१९११)

आधुनिक हिंदी गद्यशैली को उपन्यासों और निबंधों से प्रांजल एवं संप्राप्त बनानेवाले लेखकों में वात्स्यायन का नाम मूर्धन्य है। संप्रति पत्रकारिता के माध्यम से भी आप गद्यविधा की समृद्धि में योग दे रहे हैं। इनके तीन निबंधसंग्रह प्रकाशित हो चुके हैं—‘त्रिशंकु’, ‘आत्मनेपद’ और ‘अरे यायावर रहेगा याद’। अंतिम संग्रह नई शैली की सुंदर यात्राविवरण पुस्तक है। इस शैली में लिखी दूसरी पुस्तक हिंदी में नहीं है। यात्राविवरण होते हुए भी पाठक इसे फुटकर निबंधों रूप में भी पढ़ सकता है।

अज्ञेय के साहित्यसमीक्षा विषयक निबंध विचारात्मक कोटि में आते हैं। आत्मनेपद में कुछ व्यक्तिपरक श्रेष्ठ निबंध भी हैं जिनमें लेखक ने साहित्य और संस्कृति के संबंध में अपनी मान्यताएँ व्यक्त की हैं। अपने से पूछ गए प्रश्नों के उत्तर भी इस संग्रह में पठनीय हैं, यद्यपि उन्हें निबंध नहीं कहा जा सकता फिर भी उनमें विषय प्रतिपादन की विलक्षण समर्थ शैली मिलती है। अज्ञेय के व्यक्तित्व की छाप तो ‘त्रिशंकु’ और ‘आत्मनेपद’ (१९६०) दोनों ही संग्रहों में है किंतु शब्दों को बयास्यन रखने और संदर्भानुकूल चयन करने की क्षमता देखनी हो तो इनके उपन्यासों में देखी जा सकती है। निबंध को व्यंजक बनाने के लिये इन्होंने उर्तू अंग्रेजी के शब्द भी निबंधों में स्वीकार किए हैं। जैसे तत्समप्रधान पदावली का ही प्रयोग है।

इलार्चंद्र जोशी

जोशीजी ने हिंदीगद्य की समृद्धि के लिये लेख, निबंध, उपन्यास, कहानी आदि अनेक विधाओं को स्वीकार किया है। पत्रकार के रूप में भी आपने संपादकीय टिप्पणी और लघु लेख लिखे हैं। जोशीजी के आधे दर्जन निबंधसंग्रह प्रकाशित हो चुके हैं जिनमें ‘विवेचना’, ‘साहित्य सर्जना’, ‘विरलेषण’ ‘देखा परखा’ आदि पर्याप्त प्रसिद्ध हैं। जोशीजी के प्रारंभिक लेख हिंदी जगत् में काफी चर्चा के विषय बने थे। इनके साहित्यिक विषयों पर लिखे निबंधों में विचार और बितर्क को प्रमुख स्थान मिला है। जिस रूप में जोशीजी सोचते हैं उसी रूप और शैली को अचूक रखते हुए उसे व्यक्त भी करते हैं। उनका मत है कि ‘जबतक कोई लेखक अवचेतन मन के छायास्वप्नों को सचेतन मन की निहाई पर रखकर विवेक के हथौड़े की चोटों से उनका नवनिर्माण नहीं करता तबतक वह वास्तविक अर्थ में साहित्यनिर्माता हो नहीं सकता और न उसका कच्ची अवस्था में दिया हुआ साहित्य पदार्थ स्वस्थ और मांगलिक हो सकता है।’

पाश्चात्य मनोविरलेषण शास्त्र को दृष्टि में रखकर जिस प्रकार इन्होंने उपन्यासों की सृष्टि की है उसी प्रकार इनके लेखों और निबंधों में भी उनकी पृष्ठभूमि

रहती है। जोशीजी ने समीक्षात्मक निबंध भी लिखे हैं। व्यक्तिपरक निबंध इनके नहीं मिलते। भाषा यों तो तत्समप्रधान ही मानी जाएगी किंतु उर्दू अंग्रेजी के शब्दों का उपयोग सहज रूप में कर लेते हैं।

यशपाल (१९०३)

सुप्रसिद्ध उपन्यासकार यशपाल ने व्यंग्यप्रधान शैली में कुछ यथार्थवादी निबंध लिखे हैं। उनके कई निबंधसंग्रह प्रकाशित हुए हैं। चक्करकलब, देला, सोचा, समझा, 'बात में बात', 'गांधीवाद की शक्तीपरीक्षा', 'न्याय का संघर्ष' आदि। उनके ये संकलित लेख पत्रकारिता के अच्छे निदर्शन हैं। वस्तुतः ये कई पत्र पत्रिकाओं में विशेष स्तंभ लिखते रहे हैं। वही से उन्हें निबंध लिखने की प्रवृत्ति हुई। उनके निबंधों में राजनीतिक आग्रह के साथ एक प्रतिबद्ध दृष्टि है जो उन्हें तटस्थ नहीं रहने देती। यदि वस्तुपरक दृष्टि से वे विषय का प्रतिपादन करें तो उनकी सहज व्यंग्यमयी शैली अत्यंत सफल सिद्ध होगी। कहा जा सकता है कि मार्क्सवादी विचारधारा के समर्थन का जितना आग्रह उनके प्रारंभिक उपन्यासों और कहानियों में था उतना ही इन निबंधों में भी है। भौतिकवादी दृष्टि के कारण सामाजिक असमानता, शोषण और अत्याचार को अंकित करने का कोई न कोई रूप वे यहाँ भी ढूँढ़ लेते हैं। सामान्यतः निबंध के कलेवर में यह समाता नहीं है, किंतु पूर्वाग्रह और विचारशैली के कारण वे इसका उपयोग तो करते ही हैं। भाषा का प्रवाह उनकी सिद्धि है, शब्द के लिये किसी रूपविशेष के आग्रह से बंधे नहीं हैं। बोलचाल की साधारण भाषा भी इनके निबंधों में उपलब्ध होती है।

प्रकाशचंद्र गुप्त (१९०८)

गुप्तजी प्रगतिशील विचारधारा के समर्थक के रूप में हिंदी क्षेत्र में अवतरित हुए। व्यवसाय से अंग्रेजी के अध्यापक होने पर भी हिंदी में समीक्षात्मक लेख लिखना इन्होंने तीस वर्ष पूर्व ही प्रारंभ कर दिया था। समाज के संघटन को ज्यों का त्यों स्वीकारकर लिखने की ओर इनकी प्रवृत्ति नहीं हुई वरन् इन्होंने समाज और साहित्य में गहरा संघर्ष मानकर समाज को प्रगतिशील बनाने और विचारों में सबलता लाने के लिये प्रगतिवादी दृष्टि का अपने लेखों में समर्थन किया। जीवन को साहित्य के माध्यम से परिवर्तित करने का स्वयं प्रत्येक प्रगतिवादी लेखक देखता है। इनके निबंधों में भी इस प्रकार के विचार देखने को सहज ही मिल सकते हैं। गुप्तजी अब भी यथा कदा लिखते रहते हैं। कम लिखने पर भी केवल निबंध, रेखाचित्र और स्केच लिखने के कारण इनका नाम निबंधकारों में परिगणित होता है। 'नया हिंदी साहित्य : एक भूमिका', 'साहित्यधारा', 'रेखाचित्र और पुरानी स्मृति' इनकी प्रसिद्ध कृतियाँ हैं। गुप्तजी सरल सुबोध भाषा के पक्षपाती हैं। अंग्रेजी की सही छाप तो कहीं कहीं दिखाई देगी किंतु भौंड़ा अनुवाद या कुत्रिम शब्दविन्यास कहीं नहीं

मिलेगा। भाषा में प्रांशुलता और भावों में स्पष्टता गुप्तजी के निबंधों का वैशिष्ट्य है। प्रगतिवादी विचारधारा के लेखकों में गुप्तजी का श्रेष्ठ स्थान है। गुप्तजी ने छोटे छोटे निबंध पर्याप्त संख्या में लिखे हैं। इनकी लेखनी वर्तमान के साथ रहती है। अद्यतन विचारधारा को समझते हुए, नवीन चेतना को आत्मसात् करते हुए निबंध-लेखन इनकी सहृदय वृत्ति है।

रामचिलास शर्मा (१९१४)

प्रगतिवादी विचारधारा के पोषक लेखक डा० शर्मा ने साहित्य, समाज, भाषा आदि विषयों पर अनेक निबंध लिखे हैं। इनके निबंधसंग्रहों में प्रगति और परंपरा, साहित्य और संस्कृति और प्रगतिशील साहित्य की समस्याएँ (१९५४), प्रेमचंद, भारतेंदु युग आदि रचनाएँ पर्याप्त प्रसिद्ध हैं। व्यवसाय से अध्यापक होने के कारण आलोचनात्मक विषयों पर ही इनके निबंध अधिक संख्या में हैं। अंग्रेजी भाषा के अध्यापक होने के कारण आधुनिक युग की पारश्चात्य चेतना से शर्माजी पूरी तरह परिचित हैं। मार्क्सवादी विचारधारा के पोषक होने के कारण प्रगति को उसी दृष्टि से ग्रहण करते हैं। भारतेंदु, प्रेमचंद और निराला विषयक इनके लेख इसी कारण एक-पक्षीय अधिक हो गए हैं। आपके निबंधों का संग्रह 'विरामचिह्न' (१९५७) उल्लेखनीय है।

भारतीय साहित्य एवं भाषा का इनके निबंधों में प्रबल रूप से समर्थन रहता है। श्रमशास्त्रिक शैली से सीधे और प्रखर कटाक्ष करने में भी इनका पक्षपात उभर आता है। पूँजीपतियों तथा सामंती भावनाओं का इन्होंने बड़ी सशक्त शैली में अपने निबंधों में खंडन किया है। शर्माजी अपनी मान्यताओं को बड़ी दृढ़ता से प्रस्तुत करते हैं। इसी दृढ़ता में इनका वैयक्तिक संस्पर्श भी निबंधों में प्रस्फुटित हो उठता है। इनके निबंध बड़े ओजस्वी हैं।

शिवदानसिंह चौहान (१९१८)

चौहानजी प्रगतिवाद के उन समर्थकों में हैं जिन्होंने निबंध के क्षेत्र में सबसे पहले प्रगतिशील एवं प्रगतिवादी विचारधारा का सूत्रपात किया। प्रेमचंद ने अपने सभापति पद से दिए गए भाषण में जिस प्रगतिशीलता का उल्लेख किया था उसे पूरी तरह शिवदानसिंह चौहान ने अपने निबंधों में स्थान दिया। मार्क्सवादी दृष्टि के कारण इनके निबंधों में भी पक्षधरता तो रहती है किंतु विवेचन विरलेपक्ष में तर्क-सम्मत पद्धति का ये त्याग नहीं करते। गंभीर एवं चिंतनपूर्ण विचारसरणी द्वारा प्रतिपाद्य विषय को खड़ा करते हैं। साहित्यानुशीलन (१९५५), प्रगतिवाद, आलोचना के मान (१९५८), 'हिंदी के अस्सी वर्ष' इनकी सुप्रसिद्ध गद्यकृतियाँ हैं। चौहान के लेखों में एक ही विचारसरणी को निरंतर पल्लवित करने की सुसंबद्ध शृंखला पाई जाती है। संख्या की दृष्टि से चौहान के लेख कम ही हैं किंतु प्रगतिवादी

विचारधारा के कारण उनका उत्प्रेक्ष्य अनिवार्य हो जाता है। इसपर कुछ समय से चौहानजी कुछ कम लिख रहे हैं फिर भी जब कभी लिखते हैं, स्पष्ट और स्पष्ट शैली में लिखते हैं। इनके विचारों से साम्य न होने पर भी इनके विचारों को पढ़ना पड़ता है।

डा० सत्येंद्र (१९०७)

लोकसाहित्य के नवोदय डा० सत्येंद्र ने हिंदी साहित्य में प्रवेश निबंध के माध्यम से ही किया था। उन्होंने सबसे तीस वर्ष पूर्व निबंध और समीक्षा द्वारा साहित्यजगत में पदार्पण किया और समसामयिक कवियों तथा लेखकों की समीक्षा लिखकर अपना स्थान बनाया। इनके निबंधों में वैयक्तिकता का अभाव होने पर भी प्रतिपादन में वैज्ञानिकता और गंभीरता रहती है। इनके निबंधसंग्रहों में 'कला, कल्पना और साहित्य', 'साहित्य की भाँकी', 'समीक्षात्मक निबंध' आदि प्रसिद्ध हैं। सुस्वोत्तर युग में जिन निबंध लेखकों की ओर पाठकों का ध्यान आकृष्ट हुआ उनमें डा० सत्येंद्र का भी नाम है।

डा० सत्येंद्र मूलतः अध्यापक हैं अतः इनके लेखों और निबंधों में तथ्य को उद्घाटित और स्थापित करने की प्रायः वही शैली है जो अध्यापन करते समय अपेक्षित होती है। सत्येंद्रजी की भाषा प्रांजल एवं प्रसादगुण युक्त है। निबंध के क्षेत्र में सत्येंद्रजी सुस्वयुग में ही आ गए थे किंतु उनके अधिकांश संग्रह आलोच्यकाल के ही हैं।

डा० विनयमोहन शर्मा (१९०५)

डा० विनयमोहन शर्मा ने आलोचना द्वारा निबंधक्षेत्र में पदार्पण किया। पारश्चात्य एवं भारतीय काव्यशास्त्र के प्रकाश में इन्होंने अपने समसामयिक कलाकारों की आलोचनाएँ लिखीं और काव्यसिद्धांतों पर भी निबंध लिखे। 'दृष्टिकोण' (१९१०), 'साहित्यावलोकन' (१९१२), 'साहित्य शोध, समीक्षा' (१९६१) उनके निबंधसंग्रह हैं। इनके निबंधों में कहीं कहीं तुलनात्मक दृष्टि भी उपलब्ध होती है। भाषा में स्पष्टता और सुबोधता को इन्होंने सर्वत्र स्थान दिया है। पांडित्य प्रदर्शन के लिये क्लिष्ट और कृत्रिम भाषा से सदैव बचकर निबंध लिखे हैं। अध्यापकीय दृष्टि समन्वित होने से निबंधों की सीमाएँ हैं और प्रायः उन्हीं सीमाओं में रहकर निबंध लिखे गए हैं। शर्माजी सुबोध शैली से निबंध लिखनेवालों में हैं।

डा० देवराज उपाध्याय (१९०८)

डा० उपाध्याय हिंदी के उन लेखकों में हैं जो साहित्य की प्रगति की निरंतर ध्यान में रखते हुए उसका निबंध के माध्यम से आकलन करते रहते हैं। उनके पाँच निबंधसंग्रह प्रकाशित हुए हैं जिनमें 'विचार के प्रवाह', 'साहित्य तथा साहित्यकार', 'कथा के तत्त्व' और 'साहित्य का नवोद्देशात्मिक अध्ययन' उत्प्रेक्ष्य हैं। 'बचपन के दो

दिन' तथा 'बचानी के दिन' भी उनके चिंतन, मनन और अध्ययन के प्रमाण हैं और सुष्ठु गद्यशैली के निदर्शन हैं, किंतु आत्मकथात्मक होने से इन्हें निबंध नहीं माना जा सकता। डा० उपन्यास प्रसार सेवाशाले आलोचक हैं। रचना को प्रेरित करनेवाली मूल प्रेरणा को पकड़ने में वे कभी भूल नहीं करते। उनके निबंधों में अधिकांश आलोचनात्मक है जो समसामयिक कथा, उपन्यास तथा काव्य से संबद्ध हैं। कथा-साहित्य की मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि का उन्होंने बड़ी गंभीरता से अध्ययन किया है। कविता, आलोचना, उपन्यास, कहानी आदि साहित्य विधाओं पर भी उन्होंने विचारपूर्वक निबंध लिखे हैं जिनमें सिद्धांत का प्रतिपादन सात्व के आधार पर न करके स्वानुभूत ज्ञान के आधार पर किया गया है। इसी कारण वे निबंध मौलिक हैं। निबंधों में प्राग्ल साहित्य के विचारकों के मतों का स्थान स्थान पर उल्लेख करके लेखक ने अपने अध्ययन का अन्धा परिचय दिया है। निबंधों की भाषा प्रांजल है। उर्दू के शब्दों का बड़ी सावधानी के साथ सामिप्राय प्रयोग इनमें लक्षित होता है।

डा० कन्हैयालाल सहल (१९११)

साहित्यसमीक्षा के लिये निबंध के माध्यम का प्रयोग करनेवाले लेखक-प्राध्यापकों में डा० सहल का स्थान अत्यंत है। इन्होंने पिछले बीस वर्षों में पर्याप्त संख्या में निबंध लिखे हैं और विद्वत्समाज में उनका आदर हुआ है। डा० सहल के निबंधों का क्षेत्र व्यापक है। मूलतः साहित्यसमीक्षा के व्यवहार पक्ष को ही इन्होंने अपने निबंधों में स्वीकार किया है किंतु कुछ निबंध समीक्षा सिद्धांतों पर भी लिखे हैं। 'समीक्षाजिक', 'आलोचना के पक्षपर', 'समीक्षायुक्त' आदि इनके प्रसिद्ध निबंध-संग्रह हैं। भारतीय सिद्धांतों के साथ निष्ठा रखते हुए भी सहलजी अपने निबंधों में पारश्चात्य चिंतनपद्धति के आधार पर सिद्धांतों का अवगाहन करते हैं। एक मंतव्य को ज्यों का त्यों ग्रहण न करके उद्घापोह द्वारा उसको उद्घाटित करने की कला इनके निबंधों में सर्वत्र लक्षित होती है। कामावनी, साकेत, कुसुम आदि प्राचिन महाकाव्यों पर इनके निबंध अभीत विद्वान् की शैली का परिचय देते हैं। आलोचकों ने इन्हें गुलाबराय की समन्वयवादी परंपरा में रखा है।

डा० प्रभाकर माचवे (१९१७)

माचवे, कवि, उपन्यासकार, निबंधकार और रेखाचित्र लेखक के रूप में प्रसिद्ध हैं। यदि उनका मयार्थ सफल रूप देखना हो तो वह व्यंग्यपरक निबंधों में ही मिल सकता है। कलाकार की व्यापक दृष्टि उनके पास है अतः सभी प्रकार की रचनाओं में व्यापकता और विस्तार से आते हैं। अपने मत की पुष्टि में तर्क प्रमाण के अतिरिक्त श्रृंखला के उद्धरण तो वे अनायास प्रस्तुत कर सकते हैं। किंतु निबंधकार के रूप में उनकी कृति 'सरपोश के सींग' अप्रतिम है। सरपोश के सींग में लेखक ने पैनी दृष्टि से विषयवस्तु का अवगाहन कर जैसी भाविक छोट की है वह देखते ही बनती है।

मराठी इनकी मातृभाषा है, वर्णशास्त्र के विद्यार्थी हैं और संश्लेषी साहित्य के प्रबुद्ध पाठक हैं अतः इन सबका अभाव उनके निबंधों पर लक्षित हो सकता है। साहित्यसमीक्षा से संबद्ध विषयों पर इनके अनेक लेख प्रकाशित हैं। 'व्यक्ति और वाङ्मय', 'संतुलन' श्रेष्ठ निबंधसंग्रह हैं।

विद्यानिवास मिश्र (१९२६)

भारतेंद्रयुग में व्यक्तिनिष्ठ निबंधों की एक अनोखी परंपरा प्रारंभ हुई थी जिसमें सजीवता के साथ विषयचयन की गंभीरता और वर्णनशैली की रोचकता रहती थी। द्विवेदी और शुक्लयुग में उसका विकास उतने तीव्र रूप से नहीं हो सका। हुषारप्रसाद द्विवेदी ने उसे अपनी मौलिक प्रतिभा से सर्वथा नए रूप और परिवेश में पुनरुज्जीवित किया। अशोक के फूल उसका श्रेष्ठ निदर्शन है। विद्यानिवास मिश्र ने द्विवेदीजी की परंपरा को आगे बढ़ाते हुए उसकी सांस्कृतिक एवं साहित्यिक गरिमा को और अधिक समृद्ध बनाया। मिश्रजी के निबंध इस क्षेत्र में बेजोड़ हैं। 'चितवन की छाड़ि' के सर्वथा मौलिक व्यक्तिनिष्ठ किंतु भारतीय जीवन की अजल परंपरा से संयुक्त निबंधों में लेखक ने जिस शैली का प्रयोग किया है वह सांस्कृतिक आकलन की सर्वथा मौलिक पद्धति है। 'गुम चंदन हम पानी' के निबंध भी इसी प्रकार कला और संस्कृति के विविध रूपों को उद्घाटित करते हुए हमारे चित्तमण्डल का विस्तार करने में सहायक होते हैं। 'कदम की फूली डाल' में भी भारतीय समाज तथा उसकी जीवनपद्धति का सजीव शैली से वर्णन है। निबंधों की भाषा उत्तम होने पर भी उसकी जीवंत शक्ति को अक्षुण्ण रखा गया है। स्वातंत्र्योत्तर युग के श्रेष्ठ निबंधलेखकों में विद्यानिवास मिश्र उल्लेखनीय हैं।

व्यक्तित्व के संस्पर्श से युक्त निबंध लिखनेवाले नए लेखकों में शिवप्रसाद सिंह और ठाकुर प्रसाद सिंह का नाम भी उल्लेख्य है। इन दोनों के श्रेष्ठ निबंध प्रकाशित हुए हैं।

वर्तमान युग के अन्य निबंधकार

पिछले पृष्ठों में हमने जिन निबंधकारों का वर्णन किया है उनके अतिरिक्त भी इस युग में अनेक श्रेष्ठ निबंधकार हुए हैं जो अभी किसी एक विधा या प्रवृत्ति में पूरी तरह समाविष्ट न होकर निरंतर विकासक्रम में लिख रहे हैं। मैंने छात्रोपयोगी समीक्षा लिखनेवाले निबंधलेखकों को इस संदर्भ में स्मरण नहीं किया है। उनकी संख्या जानना भी कठिन है और शैलीनिर्माता निबंधकार न होने से उनका नामोल्लेख-पूर्वक संकेत करना उचित भी नहीं है। किंतु कतिपय लेखक ऐसे हैं जिन्होंने बड़ी मात्रा में लिखकर भी अपनी प्रतिपाद्य शैली और विषयवस्तु का अच्छा परिचय दिया है। दार्शनिकता तथा धार्मिक भावना से संबद्ध विषयों पर तथा राजनीतिक महापुरुषों के वर्णन पर पं० हरिभाऊ उपाध्याय के श्रेष्ठ निबंध उपलब्ध हैं। 'मनन' में संकलित

इनके निबंध चिंतन, मनन और अध्ययन की सुसंयुक्त शृंखला हो है। पं० बनारसीदास चतुर्वेदी और कन्हैयालाल मिश्र प्रभाकर के संस्मरणात्मक निबंध भी पठनीय हैं। प्रभाकरजी ने निबंधों की अपनी स्वतंत्र शैली ही बना ली है जो केवल संस्मरण में ही नहीं राजनीतिक विषयों के उद्घाटन में भी काम आती है। वस्तुतः ये दोनों व्यक्ति पत्रकार हैं और अपने पाठकों को रिझानेवाली शैली इनके पास है।

विचारात्मक शैली को स्वीकार कर समीक्षात्मक निबंध लिखनेवालों में पं० चंद्रबंसी पांडेय, शिवनाथ, रांगेय रायच, रघुवंश, गंगाप्रसाद पांडेय, विश्वंभर मानव, रामरतन भटनागर, कन्हैयालाल सहल, आदि का नाम उल्लेखनीय है। समालोचना को नई दिशा देनेवाले तथा कहानी और काव्य पर स्पष्ट विचार व्यक्त करनेवालों में डा० नामवरसिंह के निबंध 'इतिहास और आलोचना', (१९५६) आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ (१९३८) में संकलित हैं। डा० बिजयेंद्र स्नातक के 'समीक्षात्मक निबंध' तथा 'चितन के लक्षण' विचारपूर्ण मौलिक निबंध हैं। 'चितन के लक्षण' में संकलित निबंधों की दृष्टि मौलिक होने के साथ प्रतिपादनशैली स्पष्ट और प्रवाहमयी है। डा० इंद्रनाथ मदान ने भी आधुनिक साहित्य के विविध पक्षों पर अच्छे निबंध प्रस्तुत किए हैं।

इस युग के हास्य व्यंग्य निबंधकारों में कई नई प्रतिभाएँ सामने आई हैं। हरिशंकर परसाई तो अपनी विषयवस्तु, शैली, अंगिमा सभी में अनुपम निबंधकार हैं। लक्ष्मीकांत ने भी इस दिशा में बहुत अच्छा कार्य किया है। उनके निबंधों में गहरा व्यंग्य छिपा रहता है। गोपालप्रसाद हास्यरस के कवि हैं किंतु उन्होंने हास्य व्यंग्य के सुंदर निबंध भी लिखे हैं। गहरा व्यंग्य तो नामवरसिंह के 'बकलमखुद' में भी दृष्टित होता है। इन सभी लेखकों से हिंदी निबंध के उज्ज्वल भविष्य की आशा है। निबंध ही इस समय ऐसी विधा है जो निरंतर विकास को प्राप्त हो रही है। उसमें नई कविता और नई कहानी के समान सराजकता अभी नहीं आई है। विचारशील लेखकों का उसे सहयोग प्राप्त हो रहा है।

आलोचनात्मक निबंध लेखकों में तो और भी बहुत से निबंधकार हैं जिनमें से सर्वश्रेष्ठ परशुराम चतुर्वेदी, विश्वनाथप्रसाद मिश्र, विनयमोहन शर्मा, शिवपूजन सहाय, भगीरथ मिश्र, नलिनविलोचन शर्मा, रामकुमार वर्मा, रामरतन भटनागर, विश्वंभर मानव के नाम उल्लेखनीय हैं। अन्य निबंधकारों में भदंत आनंद कौशल्यायन (जो मैं भूल न सका, जो मुझे लिखना पड़ा, रेल का टिकट), महादेवी वर्मा (शृंखला की कड़ियाँ, साहित्यकार की आस्था), अमृतराज (सहचिंतन), मोहन राकेश (परिवेश), रघुवीर सहाय (सीढ़ियों पर घूब में), रावी (क्या मैं अंधर आ सकता हूँ), लक्ष्मीचंद जैन (कागज की किशियाँ, नए रंग नए बंग), शिवप्रसाद सिंह (शिखरों का सेतु), विवेकीराय (फिर बंतेमवा डाल पर) उल्लेखनीय नाम हैं। बालकृष्ण राय ने 'कमलाकांतजी ने कहा' में गोष्ठोसंलाप शैली का नया प्रयोग किया है।

वर्तमान युग के निबंध की शक्ति और सोमा

शुक्लोत्तर हिंदी निबंधसाहित्य में बिन प्रवृत्तियों को प्रमुख स्थान मिला उनमें सांस्कृतिक विषयों पर लिखे गए व्यक्तिनिष्ठ निबंध, समीक्षात्मक विषयों पर लिखे गए निबंध और हास्यव्यंग्यविनोद के निबंध हैं। शुक्लजी के युग में भी सांस्कृतिक विषयों पर कुछ निबंध लिखे गए थे किंतु उनका स्वर न तो व्यक्तिनिष्ठ था और न उनमें निबंधशैली से तथ्यों को प्रस्तुत किया गया था। सूचनाओं और तथ्यों के झकड़े निबंध नहीं होते। इस युग के लेखकों में संपूर्णानंद, हजारीप्रसाद द्विवेदी, बासुदेवशरण अग्रवाल, विद्यानिवास मिश्र, भगवतशरण उपाध्याय आदि ने भारतीय जीवन के परिप्रेक्ष्य में प्राचीन लोकपरंपराओं और मान्यताओं का सर्वथा मौलिक शैली से निबंधों में वर्णन किया। यह शैली शुक्लयुग के किसी निबंधलेखक में पूरी तरह विकसित नहीं हुई थी। भगवतशरण उपाध्याय के संग्रहों में 'ठूठा ग्राम', 'साहित्य और कला', सांस्कृतिक निबंध उल्लेख्य है।

समीक्षात्मक निबंधों का प्रचलन तो भारतेंदुयुग से ही हो गया था किंतु शुक्लयुग में वह अपने चरमोत्कर्ष को छूने में सफल हुआ। स्वयं रामचंद्र शुक्ल के निबंध समीक्षा के सैद्धांतिक तथा व्यावहारिक पक्ष को पूरी शक्ति के साथ प्रस्तुत करने में समर्थ है। किंतु वर्तमान युग में समीक्षात्मक निबंधों में कई नवीन दृष्टियों को स्थान मिला। सौंदर्यचेतना का शास्त्र तथा अनुभूति के आधार निबंधों में समाहार इसी युग में हुआ। सौष्ठववादी समालोचक आचार्य नंददुलारे बाजपेयी के आलोचनात्मक निबंध शुक्लजी की शैली से भिन्न रूप में प्रस्तुत किए गए हैं। काव्यशास्त्र के सिद्धांतों के विवेचन से बचते हुए हृदयस्पर्शिता और आह्लाद को प्रधान मानकर उन्होंने समीक्षात्मक निबंधों का प्रख्यान किया। काव्य को उपयोगिता के घरातल पर बाजपेयीजी ने स्वीकार नहीं किया। किंतु काव्य में जीवन की प्रेरणा, सांस्कृतिक चेतना और भावनाओं के परिष्कार की क्षमता उन्होंने स्वीकार की है। बाजपेयीजी के समीक्षात्मक निबंध पूर्णतः निगमनात्मक और इंगितशैली के हैं। इसी युग में डा० नगेंद्र जैसे समर्थ समालोचक का उदय हुआ। डा० नगेंद्र ने अपने निबंधों में काव्यशास्त्रीय सिद्धांतों को पूरी तरह ग्रहण किया है और उनको आधार बनाकर समीक्षात्मक लेख लिखे हैं। रससिद्धांत को पूरे आग्रह के साथ स्वीकार करते हुए उन्होंने मनोविरलेषणात्मक विवेचन से भी कवि और काव्य की परख की है। डा० नगेंद्र के निबंधों में वैविध्य के कारण इस युग के लेखकों में उनका महत्वपूर्ण स्थान है। हजारीप्रसाद द्विवेदी के समीक्षात्मक निबंधों में मानवतावादी भूमि को स्पष्ट करने का सफल प्रयास लक्षित होता है। समाजशास्त्रीय तथ्यों का साहित्यिक समीक्षा में आचार्य द्विवेदी ने बड़ी विद्वत्ता के साथ उपयोग किया है। निबंधों में गवेषणा और इतिहास का संमिश्र भी द्विवेदीजी के निबंधों द्वारा हुआ।

हास्य, व्यंग्यविनोद की दिशा में निबंध का योगदान इस युग की विशेषता है। युक्तयुग में हरिश्चंकर शर्मा और देवद बजारसी ने जिस शैली में हास्यपरक निबंध लिखे थे उनमें गहरा व्यंग्य नहीं था। इस युग में व्यंग्य, कटाघात और कटाक्ष को निबंध के माध्यम से व्यक्त करनेवाले कई निबंधकार हुए।

राष्ट्रभाषा की समस्या पर इस युग में सैकड़ों निबंध लिखे गए। इन निबंधों में हिंदी के प्रचार प्रसार पक्ष का ही नहीं बल्कि उसकी भाषाविषयक शक्ति का भी उद्घाटन हुआ। स्वातंत्र्योत्तर निबंधों में भाषा की समस्या और उसके विविध पक्षों पर प्रकाश पड़ना अनिवार्य था और इस अनिवार्यता की पूर्ति का साधन निबंध और पत्रकारिता ही हो सकते थे।

स्वातंत्र्यप्राप्ति के कारण राजनीति और समाजशास्त्र के विषय में हमारी दृष्टि में परिवर्तन आया और उसके विविध पक्ष जैसे लोकतंत्र, मताधिकार, जनता और शासन, नागरिकता, प्रजातंत्र शासन में जनमत की उपादेयता आदि विषयों पर नूतन आलोक में विचार किया गया। यद्यपि इस प्रकार के लेख वैचारिक बरातल पर कम और बर्णनात्मक बरातल पर अधिक लिखे गए किंतु उनकी उपादेयता में कोई संदेह नहीं हो सकता।

हिंदी के मासिक, साप्ताहिक और दैनिक पत्रों के सहयोग से भी हिंदी निबंध को अच्छा प्रभय मिला। हरर पिछले आठ दश वर्ष से नबलेखन की जो चारा हिंदी में आई है उसका भी कुछ प्रभाव निबंधों पर हुआ है। यद्यपि अभी तक नव निबंध जैसा कोई रूप नहीं आया है किंतु कुछ लेखक, जिनका संबंध नबलेखन से है, निबंध क्षेत्र में भी योगदान कर रहे हैं।

वर्तमान निबंध की सीमाओं पर यदि विचार किया जाय तो वह भी कम स्पष्ट नहीं है। आलोचनात्मक निबंध में जितनी प्रगति हिंदी निबंध ने की है उतनी वैयक्तिक निबंध ने नहीं की। जलित निबंध की दिशा में नए हस्ताक्षर संख्या और गुण दोनों दृष्टियों से कम ही हैं। चार पाँच नए लेखकों को छोड़कर सेव पुराने लेखकों के प्रभाव में ही लिख रहे हैं। हजारीप्रसाद द्विवेदी, नगेंद्र, जनेंद्र, और अश्वमेध की निबंधशैली से टेकर लेनेवाले लेखक कम ही हैं। विद्यानिवास मिश्र और शिवप्रसाद सिंह की परंपरा में भी उत्त्प्रेक्ष्य लेखक नहीं हैं। हरिश्चंकर परसाई का सानी कोई दूसरा नहीं। किंतु इन अग्रगण्य के होते हुए भी हिंदी निबंध पहले से अधिक समर्थ, व्यापक और शैलीसमन्वित हुआ है। निबंध के पठनपाठन की पहले सीमा भी पाठ्यपुस्तक, भाषा निबंध पत्रपत्रिकाओं तथा संग्रहों में भी पठनीय बन गया है।

द्वितीय अध्याय

शोधप्रबंध

भालोप्यकाल में अनुसंधान एवं नवोपस्थात्मक दृष्टि से लिये गए शोधप्रबंधों के परिमाण तथा गुण दोनों कबों में उत्तमोत्तमीय कार्य हुआ है। वस्तुतः इसी काल की हिंदी शोधप्रबंधों का प्रारंभिक काल समझना चाहिए। जिस विपुल संख्या में शोधप्रबंध लिखे गए और प्रकाशित हुए उन सबका व्योरेवार विस्तृत विवरण प्रस्तुत करना यहाँ संभव नहीं है। अतः हमने समस्त शोधप्रबंधों की विशिष्ट वर्गों में विभाजित कर समस्त शोधकार्य का समवेत शैली से परिचय प्रस्तुत करना ही ठीक समझा है। हिंदी में शोधकार्य के अंगणेश का भी इस संदर्भ में संक्षिप्त परिचय दे दिया है। भालोप्यकाल की दृष्टि से संभवतः पाठक को यह अप्रासंगिक प्रतीत होगा किंतु शोधकार्य के सिंहावलोकन के लिये यह आवश्यक है। यदि प्रत्येक शोधप्रबंध का लेखक प्रादि के नाम सहित परिचय लिखा जाय तो यह बहुत विस्तृत विवरण होगा। और उसका कलेवर आवश्यकता से अधिक बढ़ा हो जायगा अतः हमने इस कार्य को वर्गीकृत रूप में ही प्रस्तुत किया है।

भालोप्यकाल के शोधप्रबंधों की प्रेरणा मूल रूप में पश्चिम के विश्वविद्यालयों की देन है। जपानिसापेक्ष शोधप्रबंधों की परंपरा का अध्ययन इस तथ्य को पुष्ट करता है कि भारतीय तथा पश्चात्य देशों के विद्वानों ने हिंदी भाषा और साहित्य के विविध पक्षों को शोधप्रबंध का विषय बनाते समय पश्चात्य विश्वविद्यालयों का अनुकरण किया है। हिंदी साहित्य एवं भाषा पर प्रारंभिक शोधकार्य विदेशों में प्रारंभ हुआ था और उसके उपरांत भारतवर्ष में प्रयाग विश्वविद्यालय के संस्कृत विभाग के अंतर्गत हिंदी की उपभाषा 'अवधी' से संबद्ध विषय पर प्रथम शोधप्रबंध डा० बाबूराम सक्सेना का है। हिंदी विभाग के अंतर्गत लिखा गया सबसे पहला शोधप्रबंध सन् १९३४ में डा० पीतांबरदत्त बकुवाल का था जो 'हिंदी काव्य की निर्गुण काव्यधारा' का नवोपस्थात्मक अध्ययन प्रस्तुत करता है। इसी वर्ष सूरदास के काव्य पर कोमिश्वरन विश्वविद्यालय से तथा पेरिस विश्वविद्यालय से डा० पीरेंद्र वर्मा का 'ब्रजभाषा' शीर्षक शोधप्रबंध प्रस्तुत हुआ। इन सभी प्रबंधों का माध्यम अंग्रेजी या फ्रेंच प्रादि हिंदीतर भाषाएँ थीं। अतः हिंदी से संबद्ध होने पर भी माध्यम-भेद के कारण हम इन्हें हिंदी के शोधप्रबंधों में स्थान नहीं देते। यद्यपि बाद में कुछ का हिंदी कर्पांतर शोधप्रबंध के लेखकों ने प्रस्तुत कर दिया है।

सन् १९६७ से पहले बनारस, इलाहाबाद, पंजाब, आगरा, कलकत्ता, पटना और लखनऊ विश्वविद्यालयों में ही हिंदी में शोधप्रबंध लिखने की सुविधा थी। इनमें से कुछ विश्वविद्यालयों का माध्यम प्रारंभ में अंग्रेजी ही था। स्वतंत्रताप्राप्ति के बाद शोधप्रबंध लेखन के लिये हिंदी माध्यम को स्वीकृति प्राप्त हुई। इन सभी विश्व-विद्यालयों में सन् १९४७ तक लगभग ३५ शोधप्रबंध लिखे गए थे। हमारे आलोच्य-काल का प्रथम सोपान इन्हीं १० वर्षों तक सीमित है अतः प्रारंभिक १० वर्षों में केवल ३५ शोधप्रबंध संख्या की दृष्टि से अत्यंत न्यून हैं किंतु सन् १९४८ के बाद सन् १९५८ तथा परवर्ती काल में हिंदी शोधप्रबंधों की संख्या में विस्मयजनक परिवर्तन आया। सन् १९४८ से ५८ तक के स्वीकृत शोधप्रबंधों की संख्या लगभग चार सौ है। सन् १९५८ से ६५ तक की संख्या भी इतनी है। अर्थात् स्वातंत्र्योत्तर काल में लगभग सात सौ शोधप्रबंधों पर उपाधियाँ प्राप्त हुई हैं। इस आशातीत संख्यावृद्धि का पहला कारण तो है विश्वविद्यालयों की संख्यावृद्धि तथा हिंदीविभागों में अनुसंधान विभाग की स्थापना। दूसरा कारण है अनुसंधान की प्रक्रिया एवं प्रविधि से शोधार्थियों का अपेक्षाकृत अधिक परिचय। संप्रति भारतवर्ष के लगभग २८ विश्वविद्यालयों एवं शोधप्रतिष्ठानों में हिंदी में शोधकार्य करने की सुविधा भी विकसित हुई है और शोधचक्र उससे लाभान्वित हो रहे हैं।

आलोच्यकाल के शोधप्रबंधों को यदि विषयानुसार वर्गीकृत किया जाय तो मोटे तौर पर हम उन्हें दस ग्यारह वर्गों में विभाजित कर सकते हैं। वह विभाजन सुविधा की दृष्टि से ही मान्य समझना चाहिए—इसे एकांतिक या पूर्ण कहना या मानना न तो मुझे अभिप्रेत है और न विद्वान् पाठक ही इसे ज्यों का त्यों स्वीकार करेगा।

पहले वर्ग में मैं उन शोधप्रबंधों को स्थान देता हूँ जिनका संबंध भाषा-विज्ञान तथा भाषापरक अध्ययन से है। डा० बाबूराम सक्सेना ने 'अवधी भाषा' के विकास का वैज्ञानिक अध्ययन प्रस्तुत किया था और डा० धीरेन्द्र वर्मा ने 'ब्रजभाषा' के स्वरूप निर्धारण के लिये व्याकरण संबंधी अनुसंधान को प्रमुखता देकर भाषाविषयक अनुसंधान की नींव रखी थी। स्वतंत्रता के बाद इस दिशा में बहुत अधिक कार्य हुआ और शायद हिंदी की भाषा, विभाषा और बोली का कोई रूप आज नहीं बचा है जिसका अनुसंधान के निकष पर अध्ययन न हुआ हो। मैथिली, भोजपुरी, ब्रजबुल्लि, बाँगरू, हलबी, राजस्थानी, बैसबाड़ी, ग्वालियरी, मालवी, खड़ीबोली, कन्नौजी, बुंदेलखंडी, दक्खिनी, बिहारी, खेरी, मुंडारी, कुरमाली, हरियाणी, कुमायूनी, गढ़वाली, राबट्टी, सिराजी, निमाड़ी, लुरपट्टी, जौनसारी, सिरमोरी पहाड़ी, कुल्लू की बोली, डोगरी, भीली, बागरी बोली, कुरपाली बोली, शेखावाटी बोली, मेवाड़ी, मेवाटी, मगही, छत्तीसगढ़ी, भतरी, पंजाबी आदि चार दर्जन भाषाएँ और बोलियाँ अनुसंधान के द्वारा प्रकाश में लाई गई हैं और उनका व्याकरण की दृष्टि से भी अध्ययन किया गया है।

भाषा के क्षेत्र में ही दूसरे प्रकार का अध्ययन व्याकरण और ध्वनि का है। जैसे ब्रजभाषा, लखीबोली, भोजपुरी आदि का व्याकरणपरक अध्ययन। कुछ जनपदों की बोलियों का भी विशेष रूप से अध्ययन हुआ है : जैसे मेरठ जनपद की भाषा, बुलंदशहर जनपद की भाषा, दिल्ली की लखीबोली, गोरखपुर की भाषा, आजमगढ़ जिले की शब्दावली, भलीगढ़ की कुछ शब्दावली आदि। इस प्रकार के अध्ययन भी तीन दर्जों से ऊपर हैं। हिंदी भाषा के शब्द (प्रागत शब्द), धातु, परसर्ग, (प्रत्यय) उपसर्ग, कारक, ध्वनि कुछ भी ऐसा नहीं है जिसका विस्तार से अध्ययन न हुआ हो। जातियों के नाम, व्यक्तिनाम, नगरनाम, बिहार के स्थान का नाम आदि विषयों का पूरा अध्ययन हिंदी में हो चुका है। लोकसाहित्यके अध्ययन में भाषा का पूरा रूप समेटा गया है और विस्तारपूर्वक भाषा को अनेक दृष्टियों से जाँचा परखा गया है। किसी किसी विषय पर तो बार बार प्रबंध एक से ही प्रस्तुत हुए हैं। इसी क्रम में प्रसिद्ध कवियों की भाषा का अध्ययन भी आता है जैसे, चंदबरदाई, कबीर, जायसी, सूर, देव, बिहारी, पद्माकर, मूषण, केशव, प्रसाद, पंत, प्रेमचंद, निराला, रामचंद्र शुक्ल, छायादास की भाषा, प्राचिनिक काव्यभाषा, आदि विषयों पर भी तीन दर्जन प्रबंध उपलब्ध हैं। भाषा के तुलनात्मक अध्ययन भी इसी वर्ग के भीतर हैं। जैसे हिंदी तथा पंजाबी की ध्वनियों का तुलनात्मक अध्ययन, लखीबोली... परिनिष्ठित हिंदी और पंजाबी का तुलनात्मक अध्ययन, तमिल, तेलुगु, संस्कृत, मलयालम, बंगला, मराठी आदि का तुलनात्मक दृष्टि से अध्ययन हुआ है। लगभग एक दर्जन प्रबंध इस वर्ग में भी हैं। लिपि की भी इसी वर्ग में रचता है। लिपि के अध्ययन के लिये भी कई प्रबंध लिखे गए हैं।

संक्षेप में, यदि भाषा के विविध रूपों का समवेत रूप से विवरण प्रस्तुत किया जाय तो लगभग ठाई सौ प्रबंध इस वर्ग में आते हैं। इतनी बड़ी संख्या इस तथ्य को उद्घाटित करने में समर्थ है कि हिंदी भाषा का परिवार और परिवेश बहुत व्यापक है और अनेक उपभाषाओं, विभाषाओं और बोलियों में फैली हुई वह परिधिभोत्तर प्रदेश से लेकर पूर्वांचल तक व्याप्त है। दक्षिण की भाषाओं के साथ वैषम्य के बराबर पर भी उसका अध्ययन हो सकता है यह भी हिंदी अनुसंधान से सिद्ध होता है।

अनुसंधान का दूसरा वर्ग है काव्यसिद्धांत तथा काव्यशास्त्र से संबद्ध विषय। इस वर्ग की भी हिंदी के अनुसंधाताओं ने बड़े आप्रह के साथ स्वीकार किया है। संस्कृत साहित्य के काव्यसंप्रदाय, रस, ध्वनि, अलंकार, रीति, वक्रोक्ति, औचित्य का अनेक बार अध्ययन हुआ है। लगभग तीन दर्जन प्रबंध इन्हीं काव्यसंप्रदायों पर हेरफेर के साथ प्रस्तुत हुए हैं। इसके बाद काव्यरूपों पर पुष्प पुष्प प्रबंध तैयार हुए। कविता, नाटक, उपन्यास, कहानी, एकांकी, गद्यकाव्य, विबंध, छंदशास्त्र, महाकाव्य, खंडकाव्य, प्रकृतिकाव्य आदि विषयों पर दर्जनों प्रबंध हैं। इन प्रबंधों में इतिहास पक्ष भी है और सिद्धांत पक्ष भी। अतः क्षेत्र के व्यापक होने से विस्तार

होना स्वाभाविक है। काव्यशास्त्र के इस परिवेश में संस्कृत साहित्यशास्त्र के साथ अंग्रेजी काव्यशास्त्र को भी तुलनात्मक कसौटी पर रखा गया है। पारंपारिक काव्यशास्त्र का अध्ययन अध्यापन हिंदी में निरंतर बढ़ रहा है इसलिये शोध के क्षेत्र में भी उसका समावेश सत्तरांतर बढ़ेगा और अस्तु, व्यंटी, जानसन, ज़ाइडन, क्रोचे, रिचर्ड्स, इलियट आदि के साथ तुलनात्मक दृष्टि से भी निबंध लिखे जा रहे हैं और अभिव्य में और अधिक लिखे जायेंगे। काव्य के रूप पर भी तीन बार शोध प्रबंध हैं।

तीसरा वर्ग है कविता का अनुसंधानपरक दृष्टि से अध्ययन। आदिकालीन काव्य से लेकर अद्युनातन काव्य 'नई कविता' तक का व्यापक परिवेश इस अध्ययन में अंतर्निहित होने से इस वर्ग का विस्तार भी अत्यधिक है। लगभग दो सौ शोध-प्रबंध काव्य के विविध रूपों पर लिखे गए हैं। ये शोधप्रबंध युगविशेष, प्रवृत्ति, वाद्य, काव्यशैली, काव्यधारा आदि से संबद्ध हैं। विशिष्ट कवियों पर भी प्रबंधों का ताता लगा है। तुलसी और सूर पर दर्जनों प्रबंध हैं। यही स्थिति प्रसाद के काव्य की भी है। कुछ कवियों का तुलनात्मक शैली से भी अध्ययन हुआ है। काव्यशैली और काव्यभाषा के विविध रूपों पर भी आवृत्तिपरक अध्ययन इस वर्ग की विशेषता है।

चौथा वर्ग है हिंदी के सांप्रदायिक साहित्य का अध्ययन। मुख्य रूप से यह अध्ययन अफिकाल से संबंध रखता है किंतु कुछ संप्रदाय परबर्ती काल के भी हैं। गोरखनाथ, निर्गुण, सगुण, रामभक्ति, कृष्णभक्ति, गोछाई, रसिक संप्रदाय, दादू, मल्लू, रैदास, नामक आदि के पंच, रामसनेही, प्राणनाथी, हरिदासी, जसनाथी, राधावल्लभी, रामानंदी, निबार्की आदि तीन दर्जन संप्रदायों का अध्ययन इस वर्ग के भीतर समाविष्ट है। सांप्रदायिक अध्ययन में भी तुलनात्मक दृष्टि से शोधप्रबंध लिखे गए हैं। सामान्यतः सांप्रदायिक दृष्टि से जो अध्ययन हुआ है वह नवीन तथ्यों की सूचना अवरय प्रस्तुत करता है।

पाँचवाँ वर्ग है गद्यसाहित्य का अनेक रूपों में अध्ययन। गद्य के विकास को स्पष्ट करनेवाले प्रबंधों से यह वर्ग प्रारंभ होकर गद्यरूपों और शैलियों के अध्ययन तक फैला हुआ है। हिंदी साहित्य का इतिहास और उसके विविध पक्ष भी इसी वर्ग के भीतर आते हैं। हिंदी गद्य के निर्माताओं पर भी स्वतंत्र रूप से शोधप्रबंध लिखे गए, जैसे बालकृष्ण अष्ट, बालमुकुंद गुप्त, शुक्लजी का गद्य, गद्य की विविध शैलियों का अध्ययन, द्विवेदीयुगीन गद्य, छायावादी कवियों का गद्य आदि। गद्यविधा के संबंध में चार दर्जन से ऊपर प्रबंध प्रस्तुत हुए हैं। इस विधा को अब सूक्ष्म बरातल पर अन्वेषण का विषय बनाया जा रहा है।

छठा वर्ग लोकसाहित्य, लोकगीत, लोकसंस्कृति तथा लोकतत्त्व से संबंध रखता है। लोकसाहित्य की ओर सबसे पहले विदेशी विद्वानों का ध्यान गया था। उन्होंने

भारतीय जनजीवन में व्याप्त लोकतरंगों के संबंध में अनेक ग्रंथ लिखकर इस पथ को प्रशस्त किया। तदनंतर हिंदी में इस दिशा में अग्रेसर कार्य हुआ और अभी तक लगभग दो दर्जन शोधग्रंथों का प्रकाश हो चुके हैं। कुछ चिरविद्यालयों में लोकसाहित्य को एम० ए० कक्षाओं में वैकल्पिक प्रश्नपत्र के रूप में स्थान भी मिला है। यह अध्ययन अनेक भ्रष्ट विषयों को प्रकाश में लानेवाला सिद्ध हुआ है। यद्यपि कुछ समय तक यह विवाद का प्रश्न रहा कि लोकसाहित्य को शुद्ध साहित्य माना जाय या न माना जाय, क्योंकि इस साहित्य में ललित साहित्य के गुणों का अभाव होता है। किंतु इन शोधग्रंथों में लोकसाहित्य, लोकगीत और लोककथाओं का ऐसा सुंदर रूप उजागर किया गया कि आज यह पठनीय साहित्य बन गया है। इसका पूरा पूरा श्रेय हिंदीशोध को ही प्राप्त है।

सातवाँ वर्ग तुलनात्मक तथा प्रभावपरक अध्ययन का है। तुलनात्मक अध्ययन दो प्रकार का है—एक तो हिंदी के कवियों या लेखकों की पारस्परिक तुलना दूसरा हिंदीतर भाषाओं से हिंदी साहित्य की विशिष्ट विधाओं, प्रवृत्तियों तथा कवियों की तुलना। इस अध्ययन में शोध की दृष्टि सर्वत्र स्पष्ट रही है यह कहना कठिन है। जैसे कई शोधग्रंथ ऐसे भी देखे हैं जहाँ बरबस तुलना की गई है और उसका फलितार्थ भी पक्षपात के साथ स्थिर किया गया है। तुलनात्मक अध्ययन बहुत बांछनीय नहीं है। साम्य वैषम्य दिखाते हुए प्रवृत्तिपरक अध्ययन तो समीचीन हो सकता है, किंतु दो कवियों या लेखकों की तुलना सर्वत्र श्लाघ्य नहीं होती। काव्य, नाटक, उपन्यास, कहानी, निबंध, समालोचना आदि में भी तुलनात्मक दृष्टि के अध्ययन उपलब्ध होते हैं, जो सभी ज्यों के त्यों ग्राह्य नहीं हैं। मुझे लगता है कि हिंदी में शोध-विषयों के अभाव के कारण शायद कुछ अनुसंधाता इस क्षेत्र में पहुँच जाते हैं और दो प्रवृत्तियों या कलाकारों को समता के बराबर पर ला खड़ा करते हैं। हाँ, कुछ शोधग्रंथों में—विशेष रूप से व्यक्तिविषयक तुलनात्मक अध्ययन में—यह कार्य सुंदर रूप से गृहीत हुआ है और उसकी उपलब्धि केवल साहित्य क्षेत्र में ही नहीं राष्ट्रीय एकता की दृष्टि से भी बराहनीय है। हिंदीशोध ने तुलनात्मक शोध का खिलौना खोला है। लेकिन अभी तक अपनी सीमाओं में ही है। यदि उसे व्यापक रूप से मानव जाति के विकास के फलक पर स्थापित किया जाय तथा देश विदेश की विचारधाराओं के संदर्भ में अनुसंधेय बनाया जाय तो शोध के लिये और अधिक उपादेय सामग्री उपलब्ध होने की संभावना है।

आठवाँ वर्ग प्रादेशिक साहित्य, भाषा तथा इतिहास का है। इस वर्ग में प्रादेशिक साहित्य का मूल्यांकन अनुसंधानपरक दृष्टि से करने का प्रयत्न लक्षित होता है। जैसे हिंदी साहित्य की पंजाब की देन, मध्यप्रदेश की देन, मत्स्य प्रदेश की देन, कामपुर के प्रमुख कवि, कूर्मचल की देन, रीवा दरबार के कवि, काशी की देन, बैल-बाड़े की देन आदि। यह वर्ग भी बहुत व्यापक है और इसके मूल में भी पिछेपछे

तथा विषयों के समान को ध्वनि है। लगभग तीन दर्जन शोधप्रबंधों में तीन तीन बार की प्रामुक्ति है और उस प्रदेश का भौगोलिक, ऐतिहासिक वर्णन मूल विषय की अपेक्षा दुगुना है। मैंने स्वयं लगभग आधे दर्जन शोधप्रबंधों का परीक्षण किया है और इस दोष को सभी प्रबंधों में समान रूप से व्याप्त पाया है कि विषय पर लिखने की सामग्री सीमित होने से कलेवर को बचाने के मोह में यह त्रुटि जानबूझ कर दुहराई जाती है। रीबाँ, पन्ना, धमेरी, बोरछा आदि दरबारों के कवियों पर तीन तीन शोध-प्रबंध लिखने की गुंजाइश कहाँ है? और क्या सत्य है इस पुनरावृत्ति का जो इन प्रबंधों में हुई है। लेकिन अनुसंधाता सुगम पथ का पथिक बन गया है, निर्दोशक प्रज्ञान में है, विश्वविद्यालयों में प्रतिस्पर्धा और प्रज्ञान दोनों हैं। परिणाम यह है कि एक ही प्रदेश पर दो या तीन शोधप्रबंध यह मानकर लिखे गए हैं कि वे सब विषय स्वतंत्र और पृथक् हैं।

नवम वर्ग है सांस्कृतिक एवं सामाजिक दृष्टि से हिंदी साहित्य के अनुसंधान का। सांस्कृतिक एवं सामाजिक दृष्टि से काव्यानुशीलन फलप्रद होता है किंतु उसको फलवत्ता तभी सिद्ध होगी जब सांस्कृतिक या सामाजिक अन्वेषण के लिये स्वच्छ दृष्टि अनुसंधाता के पास हो। मैंने इन प्रबंधों में मूलभाव का अभाव ही पाया है। तीन दर्जन प्रबंधों में आठ दस ही ऐसे हैं जिन्हें हम शोधप्रबंध कह सकें, शेष सब पिछपेयण और अबांतर विषयों से भरे हुए हैं। रामकाव्य, कृष्णकाव्य, रीतिकान्य, निर्गुणकाव्य, मध्यकाल, संतकाव्य, आधुनिक काव्य में समाज और संस्कृति तथा आधुनिक उपन्यास में समाज एवं संस्कृति आदि विषयों पर जो प्रबंध लिखे गए हैं उनमें भी मूल विषय पर कम तथा अबांतर प्रसंगों पर ही अधिक लिखा गया है। इन प्रबंधों के लिये इतिहास, संस्कृति और दर्शन के अध्ययन तथा ज्ञान की आवश्यकता अनिवार्य है जो हिंदी के छात्र के पास न्यून मात्रा में है।

दसवाँ वर्ग पाठालोचन या पाठानुसंधान का है। पाठानुसंधान का काम हिंदी में अभी द्रुतगति से प्रारंभ नहीं हुआ है। प्राचीन ग्रंथों में रासो, कबीरबीजक, मृगाचंती, पदमावत, रामचरितमानस, सूरसागर आदि के प्रामाणिक संस्करण अपेक्षित हैं। इनमें से कुछ पर अनुसंधान हुआ है और शेष पर कार्य हो रहा है। सूरदास, नंददास, केशवदास, देव, भूषण आदि के ग्रंथ शोधज्ञानों के पास हैं और वे इनका पाठ-शोधन कर रहे हैं। यही एक दिशा ऐसी है जिसमें अभी पुनरावृत्ति प्रारंभ नहीं हुई है। यदि इसमें प्रामुक्ति का कुछक फैला तो हिंदीशोध परिहास के सिवा कुछ और नहीं रह जायगा। विद्वानों को इस क्षेत्र में पुनरावृत्ति रोकने का ध्यान रखना अनिवार्य है। यदि एक ही रचना के विभिन्न पाठालोचन तैयार हुए तो अंत में यही परिणाम निकलेगा कि कबीरबीजक, सूरसागर और रामचरितमानस किसी एक कवि की रचना न होकर रासो की तरह अग्रामाणिक रचनाएँ हैं। यह स्थिति लज्जास्पद होने के साथ उपाहासास्पद भी होगी।

ग्यारहवाँ बर्ग उन प्रबंधों का है जिन्हें हम विविध प्रकीर्णक विषय कह सकते हैं, जैसे 'हिंदी में बाल साहित्य', 'हिंदी में नाय साहित्य', 'हिंदी में कोश साहित्य', 'ध्रुवपद और हिंदी साहित्य', 'हिंदी और संगीत', 'हिंदी में मंगलाचरण साहित्य', 'हिंदी में व्यंग्य साहित्य', 'हिंदी साहित्य में राष्ट्रीयता', 'हिंदी का यात्रा-साहित्य', 'पत्रसाहित्य', 'गुरुमुखी लिपि में हिंदी साहित्य', 'हिंदी के फ़िल्मी गीत' आदि। इन विषयों में भी पिछलेषण और पुनरावृत्ति की भरमार है। यात्रासाहित्य पर ही पाँच प्रबंध हैं, कोशरचना पर तीन, पत्रसाहित्य पर तीन, बाल साहित्य पर तीन, अनुवाद साहित्य पर तीन प्रबंध इस भावृत्ति के परिणाम हैं। इस बर्ग के भीतर हम उन सभी प्रबंधों को रख सकते हैं जो हिंदी भाषा और साहित्य को उपजीव्य बनाकर लिखे गए हैं जैसे 'अग्रंथ सासकों की शिक्षा नीति और हिंदी भाषा', 'ईसाई मिशनरियों की हिंदी सेवा', 'आर्यसमाज की हिंदी सेवा', हिंदी भाषाशिक्षण और अध्यापन' आदि विषय भी आते हैं।

शोधप्रबंधों की समीक्षा : आलोच्यकाल के हिंदी अनुसंधान का वर्णानुसार आकलन करने के बाद हमारे सामने कुछ ऐसे तथ्य उभरकर आते हैं जो हिंदी अनुसंधान की शक्ति और सामर्थ्य का स्रोत कराने के साथ उसकी सीमाओं एवं नुटियों को भी स्पष्ट करते हैं। मैं संक्षेप में उनकी ओर पाठक का ध्यान आकृष्ट करना आवश्यक समझता हूँ। इसमें कोई संदेह नहीं कि स्वतंत्रता के बाद हिंदीक्षेत्र में सबसे अधिक स्फूर्ति और सक्रियता शोध में ही हुई है। यदि परिमाण को सामने रखा जाय तो शोधप्रबंधों का परिमाण अन्य साहित्य से दुगुना अवश्य है। इस विपुल परिमाण से हिंदी की विपुल संभावनाएँ सामने आई हैं। उपाधिसापेक्ष कार्य के साथ ऐसे भी विद्वान् हैं जिन्होंने उपाधिनिरपेक्ष शोध की सामग्री इसी युग में हिंदी को दी है। इन विद्वानों में राहुल सांकृत्यायन, हजारीप्रसाद द्विवेदी, विश्वनाथप्रसाद मिश्र, परशुराम चतुर्वेदी, अमरचंद नाहुटा, मुनि जिनबिजय, बासुदेवशरण भट्टनाल, प्रभुदयाल भीतल आदि का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। इस प्रकार के शोध का अभी तक पूरी तरह आकलन न होने पर भी हिंदीशोध के इतिहास में इनका उपयोग तो होता है किंतु इनकी कृतियों को हिंदीशोध में समाविष्ट नहीं किया जाता। यदि इन्हें भी शामिल कर दिया जाय तो हिंदी का संपूर्ण शोधकार्य बहुत ही समृद्ध प्रतीत होगा। किंतु इस समृद्धि से अभिभूत होने की आवश्यकता नहीं है क्योंकि जो उपाधिसापेक्ष ग्रंथ शोधप्रबंध के नाम से प्रकाशित होकर सामने आए हैं उनकी अपूर्णता, अव-ज्ञानिकता, अनौलिकता और अप्रासंगिकता में ही उनकी दरिद्रता, हेयता और पिछ-पेयणता भी लिपटी हुई है।

आलोच्यकाल के हिंदीशोध की सबसे बड़ी और सबसे अधिक खटकनेवाली नुति है विषयों की भावृत्ति और प्रस्तुतीकरण की अनौलिकता। केवल पिछलेषण ही नहीं तस्करी वृत्ति से भाव, विषय, शैली सभी कुछ अपहृतकर नया शोधप्रबंध लिखना

हिंदीशोध की चातुरी बन गई है। मैं जाने से कह सकता हूँ कि जो छह सात सौ प्रबंध स्वीकृत हुए हैं उनमें चार सौ कुछ विधेयक की कला के निदर्शन हैं। यदि इन चार सौ शोधप्रबंधों का अनुसंधानात्मक दृष्टि से पुनर्मूल्यांकन किया जाय तो विरल होगा कि इन प्रबंधों के दो लाख पृष्ठों में से दो हजार ही सहीन हैं शेष सब विधेयक हैं, पुनरावृत्ति और संकलन मात्र हैं। यह कितनी हीन और वयनीय स्थिति है, इसके लिये कोई न कोई उपाय अवश्य सोचना चाहिए। जबतक प्रत्येक विश्वविद्यालय स्वतंत्र रूप से कार्य करने का अधिकार मानकर चलेगा तबतक यह पुनरावृत्ति होगी और फिर होगी। भवः संवोजन के निमित्त एक अखिल भारतीय स्तर की अनुसंधान संस्था प्रतिशीघ्र स्थापित होनी चाहिए जो विषयों की पुनरावृत्ति पर प्रभुता रख सके। इस संस्था में विषयसूची के अतिरिक्त उन अधिकारी विद्वानों की भी सूची रहे जो किसी विशिष्ट विषय का प्राथमिक शोध करा सकते हैं। अधिकारी विद्वानों के निश्चयन में ही यदि कार्य होगा तो उसकी प्राथमिकता होगी और तत्करी आदि के हीन उपाय सफल नहीं हो सकेंगे।

मैं यह भी अनुभव करता हूँ कि कुछ विषयों पर शोध तो हुआ है किंतु शोध की कोई ज्ञातव्य सामग्री उनमें नहीं है। इसके लिये कौन उत्तरदायी है यह मैं नहीं कहना चाहता किंतु विषयचयन में ही भूल है। उन विषयों को शोध क्यों समझा जाता है जो कक्षा में प्राध्यापक के भाषण के विषय हैं। कभी कभी साधारण समीक्षात्मक भाकलन भी अनुसंधान की उपाधि से विभूषित होते हैं और कभी सामान्य सूचनाओं पर शोधउपाधि प्रदान की जाती है। इस प्रकार वैतुष्यहीन संकलनात्मक प्रवृत्ति को प्रथम नहीं मिलना चाहिए। कभी कभी पुनराख्यान के नाम पर भी कविता की गद्य में व्याख्या कर अनुसंधान की नुदा से अंकित कर दिया जाता है। वस्तुतः पुनराख्यान के लिये विवेचन विश्लेषण की प्रतिभा और विषय के अग्र्यतर में पैठने की क्षमता अपेक्षित है। खेद है कि पुनराख्यान से नाम पर जो कुछ मुद्रित होकर आ रहा है वह पूर्वज्ञात को पुनः ज्ञात कराने से अधिक कुछ नहीं है। हिंदीशोध की मर्मकथा यह है कि वह हिंदी के नए पुराने प्रबंधों और रचनाकारों तक सीमित रहकर पुनराख्यान या विवेचन करता है। इतिहास, दर्शन, समाजविज्ञान, मनोविज्ञान तथा अन्य उपयोगी साहित्य से अनुसंधानात्मक प्रत्यक्ष या परोक्ष परिचय नहीं करना चाहता। फलतः कूपमंडकता का आनंद और अभिराग दोनों उसके प्रबंध में शोचप्रोत रहते हैं। रचनाकार की अंतर्दृष्टि से शून्य, संहति के अभाव से अस्त और आरोपित एवं असंबद्ध तथ्यों से भंडित ये शोधप्रबंध उपहास के अतिरिक्त और किसी भाव की सृष्टि नहीं करते।

एक और बात जो इन प्रबंधों में विशेष रूप से लक्षित होती है, वह है प्रबंधों का विशाल कलेवर। सामान्यतः पाँच सौ छह सौ पृष्ठ लघु कलेवर के बराबर हैं। षेड हजार से पीने दो हजार पृष्ठ तक के विबंध हिंदीशोध में स्वीकृत हुए हैं। यह धारणा कितनी अज्ञात और गहरीय है कि मोटे आकार के जलोदरपीडित प्रबंध

से परोक्षक प्रभावित होते हैं। इसके मूल में निर्देशक का अपना अज्ञान भी छिपा रहता है। हिंदी का शोधनिर्देशक सी से ऊपर छात्रों का निर्देशन करने का दम करे तो यही स्थिति होगी। कुछ विश्वविद्यालयों में तो निर्देशक तथा अनुसंधाता का साक्षात्कार पहली बार उस समय होता है जब शोधार्थी का पंजीकरण होता है और दूसरी बार तब, जब वह अपना शोधप्रबंध पुर्यंकर विश्वविद्यालय में दाखिल करता है। बीच में उसने क्या किया और क्या लिखा इसका सिरदर्द निरीक्षक महोदय उठाना नहीं चाहते। इस कटु सत्य को लिसकर मैं विश्वविद्यालयों का तथा उन प्रोफेसरों का ध्यान आकृष्ट करना चाहता हूँ जो केवल अपनी शिष्यवत्सलता से धन्य होने पर भी अपने कर्तव्य से नितांत पराङ्मुख हैं।

शोध की वैज्ञानिक प्रक्रिया और प्रविधि का प्रशिक्षण अभी तक व्यापक रूप से प्रारंभ नहीं हुआ है। एक दो विश्वविद्यालयों में ही अनुसंधाताओं को शोध करने की विधि सिखाई जाती है। शोध स्थानों में तो जो शोध कर लेता है वही निर्देशक बन बैठता है। शिकारी बनने के लिये खरगोश मारना और शेर मारना समान ही समझा जाता है। शोधनिर्देशन में जितनी बिड़बना है उतनी किसी और चीज में नहीं। यदि मैं इसके उदाहरण देना शुरू करूँ तो आश्चर्य होगा कि कौन सा अनर्थ है जो नहीं हो रहा है। नई कविता पर शोध करानेवाले ऐसे निर्देशक हैं जो मैथिली-शरण गुप्त से आगे के काव्य को पढ़ना भी पाप समझते हैं। सिद्ध साहित्य पर पक्ष-प्रदर्शन करते हैं द्विवेदीमुनीष विषय पर शोध करनेवाले और द्विवेदीमुन पर शोध करते हैं रासो तथा जपभंश के विशेषज्ञ। यह सब गोरलबंधा कबतक जारी रहेगा, नहीं कहा जा सकता।

भालोच्यकाल के हिंदीशोध की उपलब्धियों को अक्षमूल्यन द्वारा मैं नमस्त्र नहीं बनाना चाहता। मेरा प्रयास भी आत्मनिरीक्षण की दृष्टि में ही है और उद्देश्य है अनुसंधान का सत्यानुशीलन द्वारा परिमार्जन। जिस विपुल मात्रा में और जिस द्रुतगति से हिंदी अनुसंधान का कार्य चल रहा है वह भारत की अन्ध भाषाओं के लिये ईर्ष्या का विषय बन गया है। भारत की बीसह भाषाओं में मिलाकर जितना शोधकार्य हुआ है उसका बीस गुना अकेली हिंदी में सत्रह वर्षों में हुआ है। यह बात हिंदी के शोधार्थियों के अग्रम्य उत्साह की सूचक होने के साथ हिंदी साहित्य-मंदार की समृद्धि का भी बोध कराती है। यदि पच्चीस प्रतिशत प्रबंध भी मौलिक होने के साथ शोधनिक्य पर खरे हैं तो डेढ़ सौ वर्षों स्वातंत्र्योत्तर काल में अेष्ठ कृति के रूप में हिंदी में स्वीकृत हुए माने जायेंगे। यह संख्या छोटी नहीं है। डेढ़ हजार विषयों पर अभी काम हो रहा है, उसमें भी यदि पच्चीस प्रतिशत अेष्ठ कार्य हुआ तो पीने पार सी प्रबंध अगले बार पाँच वर्षों में हिंदी मंदार की समृद्धि बना सकेंगे।

लेकिन विपुल परिमाण और मात्रा ही अनुसंधान का प्राथम्य नहीं है। सारग्राही बुद्धि से अनुसंधान को निष्ठा के साथ ग्रहण करने से उसकी गुणवत्ता बढ़ेगी।

एक ही बेंबेबेंबाए ढाँचे से हिंदी अनुसंधान को निकाल कर तथा विषयवस्तु परक उसकी कूपमंडूकता को हटाकर यदि व्यापक परिवेश और ग्राम्य में उसे स्थित किया जाय तो निस्संदेह हिंदी अनुसंधान में नवजीवन का संचार हो सकेगा। शोधकार्य का क्षेत्रविस्तार अब आवश्यक हो गया है।

हिंदीशोध के क्षेत्र में हुई इस क्रांतिकारी प्रगति को नवीनीकृति समझने के लिये कतिपय स्थूल तथ्यों की ओर में पाठक का ध्यान आकृष्ट करना चाहता हूँ। पहली बात जो सभी क्षेत्रों में चर्चा का विषय बनी हुई है वह है शोध का स्तर। शोध का स्तर गुणवत्ता से आका जाता है, परिमाण से नहीं। गुणवत्ता के संबंध में हिंदी-शोध के निर्देशकों में मत सम्मत बहुत निराशाजनक है, यदि मैं उन्हें यहाँ उद्धृत करूँ तो हिंदीशोध की प्रगति पर प्रतिबंध लगाने का आग्रह सभी के मत में व्यक्त होगा। शोध का स्तर इतना निम्न क्यों हुआ यह विचारणीय होने के साथ बित्त्य भी है। शोध ही एक ऐसा क्षेत्र है जिसमें निष्ठा के साथ वस्तुपरक दृष्टि से अनुसंधाता को कार्य करना चाहिए। उसमें न तो काल का प्रतिबंध होना चाहिए न किसी प्रकार के आरोपित प्रतिमानों का भय। अनुसंधाता सत्यान्वेधी की भाँति तथ्यों का अनुशीलन करता हुआ निर्यात और छात्रों फटके हुए सत्य को प्रस्तुत करे जो पहले से भ्रष्ट होने के साथ यथार्थ रूपमें ग्राह्य एवं उपादेय हैं।

अनुसंधान का मूल है जिज्ञासा। जहाँ ज्ञान के विस्तार अथवा भ्रष्टा के उद्घाटन की आकांक्षा है वही अनुसंधान का बीज निहित है। यदि जिज्ञासा ही शोध का प्रेरक तत्व रहे तो निम्न स्तर के शोध का प्रश्न ही नहीं उठता। जब अनुसंधान को जीविका और व्यवसाय के रूप में स्वीकार कर लिया जाता है तभी उसके उद्देश्य से व्युत्पन्न होने की आकांक्षा पैदा हो जाती है। जब से पी० एच० डी० उपाधि को व्यवसाय के धरातल पर ग्रहण किया गया तभी से उसके स्वरूप और परिणति में परिवर्तन आ गया।

यह कहना असंगत न होगा कि गवेषणा या शोध के द्वारा नवीन तथ्य, नवीन सूचनाएँ, नवीन विचारधाराएँ और नवीन सिद्धांत प्रकाश में आते हैं। इंदिरागोचर तथ्यों के आधार पर अनुभूति और कल्पना से कलाकार जिस जगत् का निर्माण करता है वह साहित्यजगत् है। साहित्य की रचनाप्रक्रिया में रचनाकार का अपना मनोजगत् या भावजगत् ही अधिक क्रियाशील रहता है। साहित्यिक रचना कलाकार की अपनी स्वच्छंद सृष्टि है, इसके निर्माण में कलाकार की अपनी मेधा, प्रतिभा और सर्जक शक्ति का ही योग है—यह एक आत्मपरक कृति है, किंतु अनुसंधान इसके सर्वथा निष्ठ एक वस्तुपरक रचना है जिसमें अनुसंधाता को तटस्थ और निस्संगभाव से तथ्यों का अनुशीलन कर निर्यात और निष्कर्ष प्रस्तुत करने होते हैं। इन निष्कर्षों में तर्क, युक्ति, प्रमाण आदि का पूरा बल रहता है तभी ये स्वीकार्य बनते हैं। अतः अनुसंधानकर्ता के लिये यह आवश्यक है कि वह अपने उपादान और निमित्त कारणों को दृष्टि में रखकर ही इस कार्य में प्रवृत्त हो।

तृतीय अध्याय

समीक्षा

शुक्लोत्तर युग की शुक्लसमीक्षापद्धति

शुक्लजी ने हिंदी साहित्य को एक निश्चित समीक्षादर्श तथा वैज्ञानिक पद्धति प्रदान की है। यह पद्धति कुछ परिवर्तित एवं परिष्कृत रूप में आज भी विद्यमान है। इसे शुक्लसमीक्षापद्धति कहना समीचीन है। इसके स्वल्पसंश्लेष में बाबू स्वाम-सुंदरदासजी, बकसीजी आदि ने भी महत्वपूर्ण सहयोग दिया था। साहित्यालोचन और विरचसाहित्य के प्रभाव से इस समीक्षापद्धति में कुछ उधारता आई। उसमें शुक्लजी की ही नैतिकता और सर्वाध्याय का आग्रह तथा वैयक्तिकता का कठोर नियंत्रण नहीं रह गया। आगे चलकर तो प्रबंधवाद का मोह भी बहुत कुछ कम हो गया। पारचात्य समीक्षा के तत्त्वों को भी पहले की अपेक्षा अधिक अपमाने की प्रवृत्ति जागी। शुक्लजी के समान इन समीक्षकों में समन्वय की क्षमता तो नहीं है पर भारतीय और पारचात्य समीक्षा के तत्त्वों के मिलेजुले रूप का विकास करने का श्रेय इन समीक्षकों को अक्षर्य है। स्वामसुंदरदासजी के 'साहित्यालोचन', बाबू गुलाबरायजी के 'सिद्धांत और अध्ययन', रामबहिन मिश्र के 'काम्यदर्पण', 'काम्या-लोक' आदि सिद्धांतग्रंथों का श्रेय भी इसी समन्वय भावना को है। इस परवर्ती काल की शुक्लपद्धति ने हिंदी की अन्य समीक्षापद्धतियों से भी कुछ तत्त्व ग्रहण कर लिए। नैतिक दृष्टिकोण एवं शास्त्रीय आधार पर मूल्यांकन तथा विवेचन, कवि के व्यक्तित्व तथा तत्कालीन परिस्थितियों का सामान्यकोटि का विवेचन, तुलना और निरुद्ध—सामान्यतः ये शुक्लसमीक्षापद्धति के अध्ययन की प्रधान विशेषताएँ हो गई हैं। यह पद्धति क्रमशः एक प्रकार से तटस्थ एवं बिस्लेषात्मक व्याख्या को अपनाती जा रही है। इसमें मौलिक प्रतिभाओं एवं नई सुसज्जित के लोगों का प्रावः प्रभाव ही है। विरचविद्यालय के अध्यापकों एवं स्नातकों में इसी पद्धति का उपयोग सबसे अधिक है। इसी में सबसे अधिक व्यवहारोपयोगिता, सरलता, स्पष्टता एवं एक प्रकार की सर्वांगीयता भी है। पं० विश्वनाथप्रसाद मिश्र, डा० जगन्नाथप्रसाद शर्मा, पं० छज्जसंकर शुक्ल, पं० रामनरेश त्रिपाठी, पं० चंद्रबली पांडेय, बाबू गुलाबराय, पं० गिरिजादत्त 'गिरिदा', डा० श्रीकृष्णनाथ आदि समीक्षक शुक्लपद्धति के ही माने जा सकते हैं। इन्होंने अन्य समीक्षापद्धतियों से कुछ सामान्य तत्त्व ग्रहण करने की स्वतंत्रता अवश्य भी है। एक प्रकार से ये समीक्षक भी समन्वयवादी आकांक्षा को पुष्ट कर रहे हैं। बाबू गुलाबरायजी तो मोटे तौर पर समन्वयवादी समीक्षक कहे भी

जाते हैं। पर हिंदी में अभी तक समन्वय का पुष्ट आधार बन नहीं पाया है, इसलिये आज का समन्वय केवल कुछ पद्धतियों के तत्त्वों का मिश्रण मात्र है। कलात्मक सौष्ठव, धर्मव्यंजनाकीशल एवं नैतिकता के भाव संवेदनार्थक रूप के साक्षात्कार तथा मूल्यांकन की जितनी क्षमता शुक्लजी में थी उतनी शुक्लपद्धति के अन्य समीक्षकों में नहीं। साधारणतः अन्य संप्रदायों के समीक्षकों में भी विवेचन की इतनी सूक्ष्मता और प्रौढ़ता प्रायः दुर्लभ ही है। भावजगत् की सूक्ष्मताओं तक पहुँचने की सहृदयता एवं मौलिक विश्लेषण की क्षमता के अभाव में समीक्षक को साहित्यशास्त्र के नियमों की जड़ता आक्रांत कर लेती है और समीक्षा नियमों और सिद्धांतों के आरोप से भिन्नित ढाँचा मात्र रह जाती है। शुक्लसंप्रदाय के अनुगामी उन आलोचकों की समीक्षा के संबंध में यह बात बहुत कुछ सत्य है जिनकी समीक्षा में व्यक्ति के संस्पर्श का प्रायः अभाव ही रहता है। शुक्लसंप्रदाय की समीक्षापद्धति धीरे धीरे ऐसे ही ढाँचे में बदल रही है। उसके तत्त्व दूसरी पद्धतियों में विलीन होते जा रहे हैं, शीघ्र ही वह भ्रंश की वस्तु बन जाएगी। ऐसी संभावना स्पष्ट होने लगी है।

सौष्ठववादी एवं स्वच्छंदतावादी समीक्षापद्धति

स्वच्छंदतावादी चेतना का सूत्रपात

चिंतन के क्षेत्र में तिथियों का वह महत्त्व नहीं होता जो घटनाओं के जगत् में होता है। घटनाओं का पूर्वापर क्रम स्पष्ट होता है, पर वैसा चिंतन वांछा या अनुभूति के जगत् में नहीं। एक चिंतनधारा व्यक्त होकर स्पष्ट नामरूप धारण करने से पूर्व बहुत समय तक अनामरूप अवस्था में प्रवाहित रहती है। जो विचारधाराएँ नामरूप धारण करने के बाद भी समानांतर चलती हैं, उनमें भी एक अपने विकास की चरम अवस्था पर पहुँचकर पहले ही विलीन हो जाती हैं और दूसरी कालक्रम के अनुसार उसके बाद अपने चरम पर पहुँचती हैं और आगे तक चली रहती हैं। यही बात शुक्लसमीक्षापद्धति एवं स्वच्छंदतावादी समीक्षा के संबंध में कहा जा सकती है। सौष्ठववादी एवं स्वच्छंदतावादी समीक्षात्मक चेतना अपनी प्रारंभिक अवस्था में शुक्लजी के चिंतन के समानांतर चलती रही। सन् १९०६ के आसपास ही जो विचार 'इंदु' में प्रकाशित हुए थे, उन्हीं में इस चिंतनधारा के बीज अत्यंत स्पष्ट थे। स्वच्छंद चेतना के कवि अपनी काव्यसंबंधी मान्यताओं को कुछ कुछ तभी से तथा १९२० से तो निश्चित रूप से व्यक्त करने लगे थे। 'इंदु' के संपादकीय में प्रसादजी कविप्रतिभा की स्वतंत्रता तथा शास्त्रीय समीक्षा के नियमों से मुक्त आलोचना की घोषणा कर चुके थे। प्रसादजी ने आह्लाद एवं सौंदर्यसृष्टि को ही काव्य का प्रधान प्रयोजन तभी मान लिया था। जिस समय द्विवेदीयुगीन नैतिकता, इवित्तात्मकता, प्रबंधकाव्यवाद एवं शास्त्रीयता की धारा शुक्लपद्धति में विकसित एवं पुष्ट हो रही थी,

उसी समय उसी युग की सौंदर्य, आह्लाद एवं आत्माभिग्नजन को प्रयोजन माननेवाली स्वच्छंदतावादी चेतना भी पहली धारा से असंतुष्ट होकर उसकी प्रतिक्रिया में धीरे धीरे पनपने लगी थी। एक भंश में शुक्लपद्धति की प्रतिक्रिया का परिमाण होने तथा परवर्ती काल तक (आज तक भी) उसके विकासशील रहने के कारण हिंदी समीक्षा की प्रवृत्तियों के इतिहास में स्वच्छंदतावादी एवं सौष्ठववादी समीक्षा शुक्लोत्तर ही मानी जाती है।

शुक्लतमोक्षापद्धति को शास्त्रज्ञ पंडितों एवं समीक्षकों ने स्वरूप प्रदान किया। पर यह स्वच्छंदतावादी चेतना मूलतः कवियों के आत्मालोचन से प्रेरणा प्राप्त करके रूपायित हुई है। प्रसाद, पंत, महादेवी, निराला आदि कवियों ने स्वयं अपने और अपने युग के काव्य की प्रेरणा, वस्तु, अनुभूति, अभिव्यक्ति, एवं मूल्य पर शास्त्रज्ञों से मुक्त होकर विचार किया। लोकसामान्य भावभूमि, लोकमंगल आदि तत्त्वों की अपेक्षा उन्होंने आत्माभिग्नजन, सौंदर्य एवं आह्लाद पर अधिक बल दिया। परिणामतः समीक्षा में नीति का स्थान सौष्ठव एवं रमणीयता ने तथा शास्त्र के नियमों का स्थान स्वच्छंद अभिव्यक्ति ने ले लिया। पर स्वच्छंदतावादी एवं सौष्ठववादी समीक्षात्मक चेतना ने परंपरागत रस, नीति आदि की धारणाओं का तिरस्कार नहीं किया। अपितु उनको आत्मसात् करते हुए उन्हें कुछ नए एवं व्यापक आयाम प्रदान कर दिए। इस प्रकार यह पद्धति भी हिंदी समीक्षा की मूलचेतना का ही विकासशील रूप है। हाँ, इस विकास में पारचात्य रोमांटिक काव्य एवं साहित्यशास्त्र ने भी प्रबल प्रेरणा तथा उपादान दोनों का ही कार्य किया है। शुक्लपद्धति की अपेक्षा इस पद्धति पर पड़नेवाला बाह्य प्रभाव निश्चय ही अधिक प्रबल एवं महत्वपूर्ण है।

ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है कि शुक्लजी में द्विवेदीयुगीन इतिवृत्तात्मक साहित्य के सौंदर्य एवं अभिव्यञ्जनाकीशल के भावसंवेदन तथा उसके नैतिक मूल्यांकन की तो पूरी क्षमता थी, पर वे न नवीन युग की विकासोन्मुख काव्यधारा के सौष्ठव का पूर्णतया साक्षात्कार कर पाए, और न उसमें छिपे हुए यथार्थ पर अविच्छिन्न मानव-मूल्य की मापजोख ही कर सके। प्रथम महायुद्ध के प्रभावस्वरूप भारतीय जीवन के मानमूल्यां में एक नवीन क्रांति का सूत्रपात हो गया था। उसी के अनुरूप साहित्य ने भी एक नया मोड़ ले लिया था। हिंदी में नवीन रहस्यवादी सौंदर्यचेतना से अनु-प्राणित तथा दार्शनिक आभा एवं मधुर कल्पनाओं से पूर्ण अभिव्यञ्जना की नवीनता एवं संगीतमयी भाषा के साथ छायावाद के नाम से जिस आत्मपरक साहित्य का सर्जन प्रारंभ हुआ, उसका मूल्यांकन करने में शुक्लजी की नीतिप्रधान रसदृष्टि अपूर्ण एवं अनुपयुक्त ही रही। इसी का परिणाम हिंदी की सौष्ठववादी समीक्षा है। सर्जन के क्षेत्र में जिन प्रेरक शक्तियों से छायावाद का जन्म हुआ है उन्हीं शक्तियों से भावना के क्षेत्र में स्वच्छंदतावादी एवं सौष्ठववादी समीक्षा को रूपायित किया है।

जैसा ऊपर के संकेतों से स्पष्ट है, साहित्य का प्रयोजन ही इस समय तक बढल गया था। इस युग का कवि नैतिक उपयोगितावाद या नैतिक उपदेश के उद्देश्य से सर्जन नहीं करता था। छायावादी कवि के सर्जन का प्रयोजन आत्मा-निष्पन्नत्व या सौंदर्यसृष्टि हो गया। इस सौंदर्यसृष्टि का सीधा संबंध नीति से नहीं अपितु आह्लास से है। कला पर बाह्य जीवन संबंधी आरोप, चाहे वे शार्मिक हैं, चाहे नैतिक, इन कवियों और समीक्षकों को अनुचित ही प्रतीत हुए^१। प्रसादजी ने सौंदर्य-सृष्टि को ही काव्य का एकमात्र प्रयोजन बतलाया है। कवि और भाषक दोनों के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए प्रसादजी ने कहा है कि साहित्य सौंदर्य को पूर्ण रूप से विकसित करता है और आनंदमय हृदय उसी का अनुशीलन करता है^२। सौंदर्यबोध हमें प्रयोजन के संकुचित बातावरण से ऊपर उठाता है। यही 'संस्कृति' के विकास का सत्य है। सौंदर्यबोध का सबसे प्रधान साधन साहित्य है। सौंदर्यबोध के संबंध में प्रसादजी तथा अन्य छायावादी कवि एवं कवींद्र रवींद्र का यही दृष्टिकोण है^३। महादेवीजी ने काव्य और कला के भाविष्कार का प्रयोजन सत्य की सहज अभिव्यक्ति माना है^४। इस सत्य में सौंदर्य एवं शिव का सामंजस्य है। पंतजी ने भी सत्यं शिवं और सुंदरम् के सामंजस्य को स्वीकार किया है। 'सत्यं शिवं मे स्वयं निहित है, जिस प्रकार फल में रसरंग है। फल में जीवनोपयोगी रस और फूल की परिखति फल में सत्य के नियमों द्वारा ही होती है, उसी प्रकार सुंदरम् की परिखति शिव में सत्यं द्वारा होती है^५। रवींद्र ने भी साहित्य में सौंदर्य और मंगल का सामंजस्य माना है। इस प्रकार साहित्य मंगल को भी सृष्टि है। इस मंगल में उपयोगिता के अतिरिक्त एक निष्प्रयोजन आकर्षण भी रहता है। यह मंगल स्थूल नैतिकता या शील-विकास को आत्मसात् करते हुए भी उसकी रूढ़ धारणाओं से कहीं ऊपर की वस्तु है। यह आध्यात्मिक ऊँचाई को स्पर्श करने वाली भावना है। प्रसादजी ने कविता को 'श्रेयमयी प्रेय रचनात्मक ज्ञानधारा' कहकर सत्यं, शिवं और सुंदरम् के समन्वय पर ही जोर दिया है। साहित्य में इसी मंगल समन्वित सौंदर्य के दर्शन करना और कराना सीछवादी समीक्षक का कार्य है। सीछवादी समीक्षक सौंदर्य एवं मंगल को इस स्थूल उपयोगितावाद से अतिक्रान्त अवस्था के दर्शन एवं विरलेषण का इच्छुक है। वह भाव की अत्यंत सूक्ष्म अवस्थाओं की गरिमा का साक्षात्कार तथा उसकी

१. मंगलाप्रसाद पांडेय : छायावाद और रहस्यवाद, पृष्ठ ७।

२. इंदु : कला प्रथम : बिना द्वितीय।

३. प्रसाद : काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृष्ठ ३।

रवींद्र : सौंदर्यबोध।

४. महादेवी : दीपशिक्षा की पुस्तिका, पृष्ठ २।

५. पंत : प्राथमिक कवि, पृष्ठ ९।

तत्त्वस्थी व्याख्या करना चाहता है। बाबयेवीची ने सूर की समीक्षा में इसी व्याख्यात्मकता के दर्शन का प्रयास किया है।

प्रयोजन संबंधी उपर्युक्त चारखा से अनुप्राणित काव्य का मूल्यांकन न स्थूल रसवादी दृष्टि से संभव था और न नीतिवादी दृष्टि से। इसके लिये स्वच्छंद अनुभूति-प्रवाह तथा अभिव्यक्ति के स्वतंत्र सौंदर्य का बोध ही अपेक्षित था। इसी लिये इस नवीन समीक्षापद्धति को रस, अलंकार आदि के स्थूल निर्देश करने तथा उसमें नैतिक संकेत ढूँढ़नेवाली शैली को छोड़कर जीवन के बहते हुए मानमूर्तों तथा ऊपर निर्दिष्ट की गई युग और कवि की नवीन काव्यसंबंधी चारखाओं के अनुकूल शैली को अपनाकर चलना पड़ा। सौष्ठववादी समीक्षा का मूल आधार ही काव्य की लोकोत्तर भावमयता की अनुभूति है; इसी के सौष्ठव का साक्षात्कार है। काव्य की संपूर्ण विचारधारार्थ, काव्यशैलियाँ, वर्णविधिम तथा रचना के नियम अपने से ही निमित्त होनेवाले इसी सौंदर्य में परिणत हो जाते हैं। इसी सौंदर्य का सम्यक् संवेदन ही सौष्ठववादी समीक्षक की दृष्टि से काव्यालोचन का प्राण है^१। यही सौष्ठववादी समीक्षा का वास्तविक स्वस्म है। इस सौंदर्य में, इस लोकोत्तर भावमयता में भारतीय रसात्मकता तथा पाश्चात्य संवेदनीयता का सुंदर समन्वय हो जाता है। कविहृदय की जिस अनुभूति से उसका संपूर्ण काव्य प्राणस्पर्शन का अनुभव करता है, उसी रसात्मक अनुभूति की कलात्मक अभिव्यक्ति काव्य का सौष्ठव है। यही कार्लइल की दृष्टि से काव्य का गूढ़ार्थ अथवा काव्य की दिव्य ज्योति है। इसमें सौंदर्य एवं मगल तथा अनुभूति और अभिव्यक्ति का सुंदर समन्वय रहता है। इसी से संपूर्ण काव्य ज्योतिष्मान् रहता है। इसी दिव्य ज्योति का भावसंवेदनामय साक्षात्कार, उद्घाटन, विरलेषण एवं मूल्यांकन काव्य की सौष्ठववादी समीक्षा है।

समीक्षा के मानदंड और शैली

सौष्ठववादी समीक्षक संपूर्ण काव्य के वस्तुसौंदर्य पर विचार करता है। कविहृदय की किस अनुभूति से काव्य का सहज समुन्मूलन हुआ है? किस प्रकार संपूर्ण वस्तु एक विशेष असाधारण भावोत्तेजना की सृष्टि करती है? काव्य में कैसे भर्मस्पर्शी जीवन का चित्रण है? कवि इनकी कितनी मार्मिक, अनोरम तथा प्रभावशाली व्यंजना कर पाया है? कवि का व्यक्तित्व तथा उसका सामाजिक परिवेष्टन इनको इस प्रकार क्पायित करने में कैसे और कितना उत्तरदायी है? यह अनुभूति एवं अभिव्यक्ति के स्वरूप, स्तर तथा प्रभाव की दृष्टि से किस प्रकार तथा किस कोटि एवं स्तर की है? आदि अनेक प्रश्न इस समीक्षा के समक्ष होते हैं। सौष्ठववादी समीक्षक संश्लिष्ट विवेचन करता है। यह काव्य की अनुभूति तथा अभिव्यक्ति अथवा भावपक्ष और कलापक्ष को पृथक् करके नहीं चलता है। यह तो काव्यानुभूति

को प्रसंग कर में ही देखता है। सांस्कृतिक मनोभावनाओं के स्वच्छंद अनुभूतिप्रवाह तथा उनकी मनोरम अभिव्यक्ति के सौंदर्य के प्रसंग रूप की काव्यात्मक, मनोवैज्ञानिक एवं प्रभाववादी समीक्षा ही उसका उद्देश्य है। इस कार्य में वह इतना तत्प्रेम हो जाता है कि वह शुक्लसमीक्षापद्धति की तरह काव्यसमीक्षा में भावपक्ष और कलापक्ष की पृथक् पृथक् व्याख्या कर ही नहीं पाता है। इस तन्मयता में उसे रसविवेचन या प्रलंकारनिर्देश की कुछ अधिक सुच नहीं रह जाती है। फिर भी यह मानना समीचीन नहीं है कि उसमें शुक्लसंप्रदाय के समीक्षक की अपेक्षा रसविवेचन का या प्रलंकार-निर्देश की क्षमता कम है। नगेंद्रजी की देवसंबंधी समीक्षा इस कथन की पुष्टि के लिये पर्याप्त प्रमाण है। यद्यपि देव की समालोचना में नगेंद्रजी शुक्लपद्धति के अपेक्षा-कृत अधिक सन्निकट भी माने जा सकते हैं। अन्य कतिपय तत्त्वों की तरह सौष्ठववाद समीक्षक ने शुक्लशैली के इस तत्त्व को भी अपना लिया है। प्रलंकार आदि काव्य-तत्त्वों का निर्देश मात्र ही नहीं बरन् समष्टिगत काव्यसौंदर्य में उनके योगदान तथा उनके माध्यम से साकार होनेवाले सौष्ठव का विश्लेषण और मूल्यांकन सौष्ठववादी समीक्षा है। पारवात्य प्रभाव तथा कवियों की नवीन मौलिक उद्भावनाओं के कारण नवीन काव्यधारा के भावनियोजन एवं अभिव्यंजना पक्ष का स्वरूप तथा उनके तत्त्व ही कुछ नूतन प्रकार के हैं। उनका सांस्कृतिक सौंदर्य उनपर रस या प्रलंकार की चिपकी लगा देने मात्र से कभी स्पष्ट नहीं होता। वह सौंदर्य तो अनुभूति और अभिव्यक्ति के पूर्ण समन्वय एवं सापेक्षिकता के संतुलन में है। साहित्य की बदली हुई परिस्थिति में सौष्ठववादी समीक्षक को भावों के काव्यात्मक तथा मनोवैज्ञानिक विश्लेषण तथा अभिव्यंजनापक्ष में साक्षुषिकता, प्रतीकविधान, मानवीकरण, भाषा की संगीत-मयता आदि के सौंदर्य का विवेचन करने के लिये बाध्य होना पड़ा। पर इनमें से प्रत्येक तत्त्व भावपक्ष या कलापक्ष के एकांगी सौंदर्य का नहीं अपितु सापेक्ष तथा परस्परस्पर्धी सौंदर्य का ही बोधक है। शुक्लसमीक्षापद्धति में रस के शीतल की दृष्टि से प्रलंकार का विवेचन भावपक्ष और कलापक्ष के समन्वय का प्रयासमात्र था। सौष्ठववादी समीक्षा में इन दोनों के समन्वय और प्रसंग के सिद्धांत को ही नहीं माना गया अपितु व्यवहार में भी इसी का निर्वाह हुआ है। उसमें भाव और कला की अनूत रमणीयता तथा परस्परस्पर्धी चारित्र्य को देखने की चेष्टा हुई है। मानवा-करण, प्रतीकविधान आदि तत्त्वों की दृष्टि से की गई कुछ समीक्षाएँ चाहे तत्त्वों की दृष्टि से सौष्ठववादी हैं, पर व्यावहारिक समीक्षा की शैली में वह शास्त्रीय समीक्षा के अधिक नजदीक है। नगेंद्रजी की पंथ पर लिखी गई पुस्तक में छायावाद की विशेषताओं का विश्लेषण तथा उसके आधार पर किया गया मूल्यांकन शास्त्रीय पद्धति की समीक्षा का आभास देता है।

सौष्ठववादी समीक्षक का भुकाव विशुद्ध काव्य की दृष्टि से हो आलोचना करने की ओर रहा। उसके मानदंड रचना से स्वतः निसृत होने चाहिए, बाहर से

या शास्त्र से आरोपित नहीं। नास्ति, दर्शन, संस्कृति आदि के स्थूल मानदंड आद्य, आरोपित तथा काव्येतर हैं। यही उसकी प्रधान मान्यता रही है। उसने सौंदर्य एवं मंगल को स्थूल मानदंडों से न आँककर उसकी काव्यात्मक व्याख्या ही की। पर प्रयोग में वह समीक्षक भी विशुद्ध काव्य की दृष्टि से आलोचना के उस आदर्श तक पूर्णतया पहुँच नहीं पाया। हिंदी का स्वच्छंदतावादी समीक्षक निगमनात्मक पद्धति का पूर्णतया अनुगमन नहीं करता है। कवि या काव्यधारा के अनुरूप रस के मानदंड कुछ बदलते हैं वे उसी काव्य से निस्कृत भी होते हैं। पर वह कुछ तत्त्व शास्त्र से भी ले लेता है। काव्य का दार्शनिक, आध्यात्मिक एवं सांस्कृतिक मूल्यांकन तथा काव्य की भी मनोवैज्ञानिक व्याख्या सौष्ठववादी समीक्षा की प्रमुख विशेषताओं में से है। काव्य को वह कवि का आत्मामिव्यंजन मानता है। कलाकार का व्यक्तित्व ही उसकी कलाकृति को रूपायित करनेवाली मूल शक्ति है। काव्य के जीवनसंबंधी दृष्टिकोण, वस्तुविन्यास, शैली आदि की व्याख्या कवि के व्यक्तित्व के आलोक में ही संभव है। इसी लिये सौष्ठववादी समीक्षकों ने कवि के व्यक्तित्व का विशद मनोवैज्ञानिक विश्लेषण किया है। व्यक्तित्व के स्वरूपनिर्माण तथा विकास की देशकाल से निरपेक्ष बताना संभव नहीं है। न किसी कलाकृति का ठीक ठीक मूल्यांकन ही देशकाल से विच्छिन्न करके हो सकता है। यही कारण है कि युग के सांस्कृतिक एवं दार्शनिक आदर्शों तथा परिवर्तनशील परिस्थितियों के आलोक में भी कवि और उसकी कलाकृति का मूल्यांकन सौष्ठववादी समीक्षक को करना पड़ा है। इस प्रकार इस समीक्षापद्धति में काव्यात्मक एवं मनोवैज्ञानिक विश्लेषण तथा मूल्यांकन के साथ ही ऐतिहासिक समीक्षा का भी पूरा पूरा उपयोग हुआ है। ऐतिहासिक दृष्टिकोण की प्रधानता के कारण कुछ लोग इस समीक्षापद्धति को सांस्कृतिक समीक्षाधारा भी कहना चाहते हैं। वस्तुतः इस पद्धति के समीक्षक का प्रधान प्रयोजन काव्य के सौष्ठव के साक्षात्कार से आह्लादित होना तथा इसका विश्लेषण एवं मूल्यांकन करना है। इसके लिये सहायक रूप में मनोवैज्ञानिक, काव्यात्मक, ऐतिहासिक तथा प्रभाववादी इन चारों शैलियों का प्रयोग हुआ है। इस प्रकार इस समीक्षापद्धति के ये भी प्रधान तत्त्व हो गए हैं। विभिन्न समीक्षकों में इसमें से किसी एक अथवा दो तत्त्वों को अन्वयों की अपेक्षा प्रधानता भी मिलती है।

भारतेंदुयुग से हिंदी में जो समीक्षात्मक चेतना जागी उसका मूल उद्देश्य एक सार्वभौम मानदंड तथा पद्धति ढूँढना था। शुक्लजी इस स्वप्न को कुछ साकार कर पाए। उन्होंने समीक्षा के मानदंड को शास्त्रीय आधार तथा समीक्षा को एक वैज्ञानिक रूप दिया। पर फिर भी उसमें एकदेशीयता ही रही। वह समीक्षा युगविशेष की एक विशेष प्रकार की काव्यधारा का ही मूल्यांकन कर पाई। सौष्ठववादी समीक्षा कुछ अधिक व्यापक आधार पर प्रतिष्ठित हुई। उसमें देशविदेश तथा अतीत एवं वर्तमान सभी प्रकार के साहित्यों के मूल्यांकन की अधिक क्षमता है। हिंदी समीक्षा की सभी

पद्धतियों में सिद्धांत की दृष्टि से सौष्ठववादी समीक्षा सार्वभौमता के सबसे अधिक मजबूत है। उसमें शास्त्रीय, चरितमूलक, मनोवैज्ञानिक तथा ऐतिहासिक दृष्टियों का सम्मेलन तो हुआ है पर वह प्रयोग बहुत स्थूल, रुढ़ एवं भारोपित ही रहा। सौष्ठववादी समीक्षा ने ही उसको अधिक सूक्ष्म, चेतन परंपराओं से मुक्त तथा शक्तिशाली रूप प्रदान किया है। भारतेंदुपुत्र से जिस नवीन समीक्षात्मक चेतना का हिंदी में सूत्रपात हुआ उसके तीन प्रमुख तत्त्व अत्यंत स्पष्ट हैं। वह साहित्य की काव्यात्मक, मनोवैज्ञानिक तथा ऐतिहासिक परीक्षा है। इन तीनों के स्वस्थ एवं वैज्ञानिक रूप को हिंदी में उच्च स्तर पर सौष्ठववादी समीक्षा ने पहुँचाया है। सौष्ठववादी समीक्षा के बाद ये तत्त्व संप्रदायगत रुढ़िवादिता से आक्रांत हो गए हैं। इससे हिंदी समीक्षा के विकास में गत्यबरोध भा गया है।

व्यावहारिक समीक्षा

शुक्लपद्धति के समीक्षक का ध्यान कलाकार के व्यक्तित्व एवं देशकाल से प्रायः निरपेक्ष कलाकृति पर ही अधिक केंद्रित रहता था पर सौष्ठववादी समीक्षक ने कलाकृति की अपेक्षा कलाकार के व्यक्तित्व एवं उसके परिवेष्टन का अधिक विवेचन किया है। इन दोनों तत्त्वों की सापेक्षता में ही उसने कलाकृति का निरलेखन किया है। प्रत्येक कलाकार का व्यक्तित्व एक स्वतंत्र इकाई है। प्रतिभा शास्त्रीय नियमों के बंधन में अपनी सहज एवं सुंदर अभिव्यक्ति नहीं कर पाती है। इसी लिये काव्यसौष्ठव या रमणीयता की सृष्टि तथा अभिव्यक्ति के लिये साहित्य को शास्त्र के नियमों से स्वच्छंदता लेनी पड़ती है। इसी लिये सौष्ठववादी समीक्षा का दृष्टिकोण स्वच्छंदतावादी भी है। प्रत्येक कलाकार तथा कलाकृति को धाँकने के लिये ऐसे समीक्षक ने स्वतंत्र शास्त्रीय आचार का सिद्धांत माना है। सूर को उसी शास्त्रीय मानदंड से ठीक नहीं धाँका जा सकता जिससे तुलसी का मूल्यांकन हो सकता है। प्रत्येक कलाकृति में उसकी समीक्षा का मानदंड भी निहित रहता है। वह समीक्षक भुगविशेष तथा कलाकार की काव्य-संबंधी धारणाओं एवं कलाकृति में निहित मानदंड के आचार पर ही उस कलाकृति का मूल्यांकन करता है। इस प्रकार सौष्ठववादी समीक्षक को शास्त्रीय आचार बाहर से भारोपित नहीं करना पड़ता अपितु उसे कलाकृति में से ही प्राप्त हो जाता है। कवि पर काव्यरीति या काव्यशास्त्र के सिद्धांतों का कोई प्रत्यक्ष नियंत्रण न मानते हुए भी वह समीक्षक काव्यालोचन का शास्त्रीय आचार मानता है। इन शास्त्रीय तत्त्वों का स्वरूप प्रत्येक कलाकृति के अनुरूप बदल आवश्यक जाता है। इस प्रकार इसकी समीक्षा स्वच्छंदता और शास्त्रीयता का सुंदर सामंजस्य है। यही कारण है कि सौष्ठववादी समीक्षक सामयिक साहित्य के समान ही प्राचीन साहित्य के मूल्यांकन में भी पूर्णतया सफल हुआ है। उसमें इतिवृत्तात्मक काल के भीति कवियों, भक्तिकाल के भावप्रवण भक्त कवियों तथा रीतिकाल के शृंगारी कवियों को काव्यात्मकता के आधार

पर परस्पर का प्रयास किया है। सभी समीक्षकों में वैयक्तिक दृष्टि का कुछ अंतर तो होता ही है। पर साधारणतः इस पद्धति के सभी समीक्षकों ने दार्शनिक तथा नैतिक मान्यताओं पर बौद्ध रूप से विचार करते हुए भावों की गरिमा एवं मर्मत्वश्रिता तथा अभिव्यंजनाकीशक्त को ही सबसे अधिक महत्व दिया है। इस मूल्यक्रम के लिये शास्त्रीय नियमों के ज्ञान तथा उस शैली के प्रयोग की क्षमता की अपेक्षा उच्च स्तर की सहृदयता एवं सूक्ष्म विरलेषणशक्ति अधिक आवश्यक है। नीतिमूलक प्रबंधरचनाओं की अपेक्षा प्रेमप्रतीकों में भावसौंदर्य देखना सहृदयसंवेद्य विशुद्ध काव्यात्मकता का ही दृष्टिकोण है। यही सौष्ठववादी दृष्टिकोण है। शुक्लजी ने प्रबंध में इस की वारा के दर्शन किए, पर इन समीक्षकों की मान्यता के अनुसार विशुद्ध भावसौंदर्य तथा रसात्मकता अपनी चरमसीमा पर प्रसीत में ही पहुँचती है। शक्ति के नाम पर रचित शुष्क तथा प्रायः भावशून्य शीतों को भी इन्होंने पट्टाणा है। शक्ति की अकल्प्यता के प्रचलन के लिये कवियों ने शीपरी, लवरी, सुवामा आदि की अत्युक्तिपूर्ण वसकनु-वायुक्तता तथा अयचार्य भावनाओं की भी कल्पना की है। ऐसे स्थलों के मनोवैज्ञानिक निर्बलता तथा कोरी भावात्मकता पर आश्रित काव्यत्व को भी सौष्ठववादी ने परखा है। कोरी नीति के नाम पर रीतिकालीन मृगारी शीतों की भावस्पर्शिता तथा अभिव्यंजनाकीशक्त का भी इन्होंने अवमूल्यन नहीं किया। कहने का तात्पर्य यह है कि सौष्ठववादी समीक्षा काव्यात्मकता, मनोवैज्ञानिकता एवं ऐतिहासिकता के साधार पर ब्यापारमय सार्वभौम समीक्षात्मक दृष्टिकोण तथा शैली की धीर अभिमुख रही। भावों की अत्यधिक सूक्ष्मता तथा आध्यात्मिक गहराई तक पहुँचने की तीव्र आकुक्षता, आवावादी प्रभाव के कारण शैली की अस्पष्टताजनित दुकृष्टता और साहित्य में व्यक्तिवादी चारखा के साथ समीक्षा के प्रभाववादी दृष्टिकोण की आत्मपरकता के अगद सौष्ठववादी समीक्षा आकांत न हो जाती तथा साथ ही हिंदी साहित्य की व्यक्तिवादी एवं समाजवादी विचारवारा से अनुप्राणित समीक्षात्मक चेतना कायम आदि के अंतरचेतना के व्यक्तिवादी और मार्क्स के समाजवादी द्वायार्थ के परिचयी मसदायों के दलबल में न फँस जाती तो सौष्ठववादी समीक्षा को स्वस्थ तथा निर्मल वातावरण में विकसित होने का सुयोग प्राप्त हो जाता। इसके परिणामस्वरूप सौष्ठववादी समीक्षक नैतिकता के कड़ित आग्रहों से मुक्त शीलविकास, लोकमंगल, एवं रसवादी दृष्टि को आत्मसात् तथा शुक्लशैली के तत्वों का परिष्कार करती हुई सौंदर्य एवं मंगल, अनुमृति तथा अभिव्यंजना के समन्वय पर प्रतिष्ठित मनोवैज्ञानिक शैलियों का समुचित उपयोग करनेवाली स्वस्थ काव्यात्मक समीक्षापद्धति का पूर्ण निर्माण कर पाते। इस दिशा में इस पद्धति ने पर्याप्त प्रगति की है और साथ ही कभी और धमसर है। निरक्षर ही इस पद्धति में साम्यविक्रमता का अपेक्षाकृत अधिक विकास होता पर ऐसा होने से पूर्व ही हिंदी समीक्षा की प्रगति में अतिरोग आया और उसकी वाराएँ बँटकर कई दिशाओं में बहने लगीं।

स्वयंस्वतन्त्रावादी दृष्टिकोण के प्रतिरिक्त स्वत्व तथा उच्चार प्रगतिशीलता के भी समर्थक हैं। उन्होंने मार्क्सवादी-दृष्टिकोण की सीमाओं का उद्घाटन करके उस पद्धति को स्वत्व विकास की प्रेरणा दी है। 'गद्यपद्य' और 'छायावादी युग' एक 'युगपूर्वस्थापन' उनके प्रौढ़ समीक्षात्मक ग्रंथ हैं। 'यदि मैं कामायनी लिखता' में उन्होंने अत्यंत संक्षिप्त भाषा में इस काव्य की उपलब्धियों के साथ ही इसकी सीमाओं का भी सहृदयतापूर्वक विश्लेषण किया है। पंतवी नावात्मक तथा व्याख्यात्मक दोनों प्रकार की पद्धतियों की सफलतापूर्वक अपना सके हैं।

सौंदर्यप्रेमी, प्रबुद्ध कलाकार, पंजीर चिंतक, कवि एवं विकासशील समीक्षा के व्याख्याता पंतवी ने अपनी काव्यसृष्टिकाओं द्वारा नवीन समीक्षा के लिये सारभूत एवं उपादेय समीक्षासामग्री प्रस्तुत की है। पंतवी ने काव्य के महिरंग एवं अंतरंग दोनों पक्षों का सम्यक् विवेचन प्रस्तुत किया है। पल्लव का प्रवेश, भाषुनिक कवि ज्ञान २ का पर्यालोचन, युगवाणी का दृष्टिपात, उत्तरा की प्रस्तावना में समीक्षा का दृष्टिकोण सुस्पष्ट हुआ है। 'प्रवेश' में पंतवी ने काव्य, सौंदर्य एवं छंद पर गूढ़ विचार व्यक्त किए हैं। 'पर्यालोचन' में आत्मविश्लेषण की प्रवृत्ति ही परिलक्षित होती है। उनकी समीक्षा में सौष्ठववादी मान्यताओं की पुष्टि के साथ साथ भारतीय सांस्कृतिक भाषा को भी अपनाया गया है। वे स्वत्व उपयोगितावादी मान्यताओं को लेकर चले हैं। प्रगतिशीलता उनके समीक्षा सिद्धांतों में सर्वत्र परिभाषित है। पंतवी की समालोचनाओं का प्रभाव स्वल्प उनका स्वयं का काव्यविश्लेषण है। अग्रत्यक्त रूप से युगप्रवृत्तियों का तार्किक विवेचन भी सुलझे रूप में प्रस्तुत हो गया है। वादों की प्रतिशयताजनक दुराग्रही प्रवृत्ति से दूर रहकर उन्होंने उनके उज्ज्वल पक्ष को सार रूप में प्रस्तुत किया है। उनकी समालोचनाओं में कहीं भी स्वैरवादी उच्छ्वसलता के दर्शन नहीं होते। आध्यात्मिक विचारों में निमग्न प्राज पंत जी की समीक्षण प्रतिभा से भावी समीक्षा के पथ प्रशस्ति की आशा की जा सकती है जो युगीन आवश्यकताओं के अनुरूप व्यापकता एवं अमिनवता से उसे सुसंपन्न बना सके।

महादेवीजी

महादेवीजी काव्यानुभूति को भी रहस्यानुभूति ही मानती हैं। उनकी मान्यता है कि काव्यानुभूति ऐंद्रिकता से परे परम मंगल एवं आनंद के साक्षात्कार की अवस्था है। उन्होंने साहित्य, दर्शन एवं काव्य की गतिविधियों की समीक्षा की है। महादेवीजी ने छायावाद, रहस्यवाद एवं प्रगतिवाद पर विचार करते हुए उनकी स्वयंस्वतन्त्रता, कष्टा, व्यापक चेतना, अमूर्त और मूर्त के सामंजस्य, सर्वात्मवादी दर्शन की मान्यता आदि कतिपय प्रमुख विशेषताओंका विवेचन किया है। व्यावहारिक समीक्षक की अपेक्षा वे साहित्यदर्शन की व्याख्याता अधिक मांगी जा सकती हैं।

उन्होंने हिंदी की काव्यपारम्परियों की सांस्कृतिक व्याख्या भी की है तथा सामयिक प्रसंगों पर भी बंसीर विचार किया है। महादेवीजी साहित्य और जीवन को स्वर एवं विधा प्रदान करनेवासी समीक्षक हैं।

गिराल्दाजी

छायावादी कविसमीक्षकों में गिराल्दाजी स्वयंश्रुतावादी एवं सौष्ठववादी चेतना के सबसे प्रबल समर्थक कहे जा सकते हैं। उन्होंने कला को सौंदर्य की पूर्ण सीमा माना है जिसमें शब्द, छंद, रस, अलंकार, ध्वनि आदि सभी तत्त्व समन्वित होकर पर्यवसित हो जाते हैं। उसको उन्होंने सगह सात की सुंदरी के नावयन के रूप में स्पष्ट किया है।^१ उस स्थिति में भरलीलता का बाह्य एवं कृत्रिम रूप नहीं रह जाता। वह सौंदर्य एवं मंगल में पर्यवसित हो जाता है। गिराल्दाजी ने विद्यापति एवं बंसीदास के ऐसे ही तथाकथित भरलील प्रसंगों के रस में सम्मग्य करवाने कलासौष्ठव की अनुभूतिमय समीक्षा की है। वे काव्य में सौष्ठव देखने के पक्षपाती हैं। उन्होंने साहित्यिक सौष्ठव के दृष्टा होने के कारण बालपेयीजी की प्रशंसा की है।^२ गिराल्दाजी की आलोचनाएँ प्रयागविम्वन्धक समीक्षापद्धति के उत्कृष्ट उदाहरण हैं। वे उस रचनात्मक समीक्षा के तत्त्वों का भी आभास देती हैं जो हिंदी में प्राप्तिप्राप्ता का विषय बना हुआ है।

सौष्ठववादी समीक्षापद्धति के प्रायः सभी तत्व प्रारंभ में इन कवियों के चिंतन से ही प्राप्त हुए हैं। पर इन कवियों के अतिरिक्त इस पद्धति का निर्माण करनेवाले आचार्य नंददुलारे बाळपेयी, रामकुमार वर्मा, नगेंद्र, आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, श्रीरामवारी सिंह बिनकर, श्रीजानकीवल्लभ शास्त्री, श्रीलक्ष्मीनारायण सुभाष, श्रीछातिप्रिय द्विवेदी, डा० देवराज आदि हैं। इस पद्धति के स्वरूपसंघटन एवं विकास में इन सबका ही महत्वपूर्ण योगदान होने पर भी इनमें से सभी न सौष्ठववादी समीक्षा के पूर्ण प्रतिनिधि और न सब उसी तक सीमित कहे जा सकते हैं। स्थान की सीमाओं के कारण इन सबकी समीक्षाओं पर विवाद विवेचन नहीं किया जा सकता है। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी की स्वतंत्र समीक्षापद्धति पर नगेंद्रजी का समीक्षा के शुक्लसंप्रदाय तथा मनोचिरलेख्यात्मक समीक्षापद्धति से संबंध पर, बिनकर आदि की दूसरी पद्धतियों की देन पर अथास्थान संश्लिष्ट विचार किया जायगा। यहाँपर हमें मूलतः सौष्ठववादी समीक्षापद्धति के स्पष्टीकरण के लिये उससे संबंध प्रमुख समीक्षकों की पद्धति तथा इस पद्धति के विकास के लिये अग्यों के योगदान पर ही संश्लिष्ट विचार करना है।

१. प्रबंध प्रतिभा, पृष्ठ २०५।

२. आचार्य नंददुलारे बाळपेयी: व्यक्तित्व और कृतित्व, पृष्ठ १५।

अन्वयार्थ मन्दबुद्धारे बाजपेयी

बाजपेयीजी इस पद्धति के सबसे प्रमुख समीक्षकों में से हैं। वे इस पद्धति के अपेक्षाकृत अधिक समीचीन रूप के प्रतिनिधि समीक्षक भी कहे जा सकते हैं। 'हिंदी साहित्य' : बीसवीं शताब्दी (१९४२), 'भाषुनिक साहित्य' (१९४५), जयशंकरप्रसाद (१९४१), महाकवि तूरदास (१९४२), प्रेमचंद (१९४६), 'नया साहित्य : नए प्रश्न' : (१९४५), कवि निराला (१९६५) इस पद्धति की उनकी प्रतिनिधि रचनाएँ हैं। इनमें बाजपेयीजी ने कवि के व्यक्तित्व तथा उसकी अनुभूति तथा अभिव्यक्ति के सीधे का साहित्यिक एवं सांस्कृतिक मूल्यांकन किया है। कविहृदय की संतः-प्रेरणा किस प्रकार उसके वस्तुचित्र और भावसौंदर्यमें परिणत हो गई है इसका भी बाजपेयीजी ने मनोवैज्ञानिक विश्लेषण किया है। बाजपेयीजी सूर के भावसौंदर्य की आध्यात्मिक गहराई तक पहुँचे हैं। वे कृष्णजीता के इसीन एवं भरणीन की प्रतिष्ठात अवस्था की आध्यात्मिक ऊँचाई का साहित्यिक तथा सांस्कृतिक मूल्यांकन कर पाए हैं। बाजपेयीजी में रससंवेदन की परिपक्व जमता है। साहित्यसमीक्षा का यह सबसे प्रथम एवं सबसे महत्वपूर्ण गुण है। बाजपेयीजी ने ही शुक्लजी के प्रबंधकाव्यवाद तथा मयिदावाद के कठोर नियंत्रण से हिंदी समीक्षा को मुक्ति दिलाई है। विशुद्ध काव्य की बारखा के वे प्रथम शक्तिसाली समर्थक हैं। बाजपेयीजी विशुद्ध साहित्यिक दृष्टि से ही काव्य को परखना चाहते हैं, इसी लिये वे अपनी समीक्षा को साहित्यिक आलोचना कहना अधिक समीचीन समझते हैं। बाजपेयीजी में एक प्रकार से शुक्लपद्धति एवं स्वच्छंदतावाद का समन्वय मिलता है। उन्होंने रसवादी दृष्टिदोष का उपयोग किया है। पर उसके मनोवैज्ञानिक एवं अनुभूतिवाले पक्ष का विश्लेषण भी किया है। उनका सभी शास्त्रीय शब्दावली में नाम निर्देशमान नहीं है। रस का पाश्चात्य संवेदना के सिद्धांत से समन्वय स्थापित करके उस समीक्षा के सार्वभौम मान की शानता के दर्शन किए हैं। बाजपेयीजी ने सौंदर्य एवं मंगल के समन्वय के सिद्धांत को माना है तथा उसी को परखने की चेष्टा की है। साहित्य और जीवन के गहरे संबंध, मानव को ही साहित्य का उत्पादन, प्रेरणा एवं प्रयोजन दोनों मानने पर जोर, साहित्य में कल्पना, रूप, शब्दों की अर्थगमिता आदि की एक साथ ही स्वीकृति, किसी नवीन समन्वयवादी दृष्टि का आभास दे रही है। इसमें साहित्य के काव्यत्व तथा उसकी सामाजिक, मानवीय एवं सांस्कृतिक उत्पादेयता इन दोनों के समन्वय की आकांक्षा है। हिंदी समीक्षा के वर्तमान पतिरोध को दूर करने एवं भावी विकास को प्रेरणा देने के लिये यही आवश्यक है। जैसे द्विवेदीजी ने एक नवीन मानवतावादी समीक्षासंप्रदाय का शिलान्यास किया है वैसे ही बाजपेयीजी ने भी शाब्द नवीन समन्वयवादी भाषना पर आधारित सीधेवादी समीक्षा के विकास का यह नया अध्याय खोलने का उपक्रम किया हो। मृत्यु से कुछ समय पूर्व 'वर्मयुव'

यें पारासाहिक प्रकाशित उनकी अंतिम कृति 'नई कविता : एक पुनरीक्षण' उत्सवसमय है जिसमें उनकी संतुलित शैली के वर्णन होते हैं।

३. नगेंद्र

नगेंद्र का समीक्षक बिकासशील है। सन् १९३६ से लेकर अद्यतक तकका समीक्षक कार्य निरंतर अबाध गति से चल रहा है। उन्होंने व्यावहारिक तथा सैद्धांतिक दोनों दृष्टियों से हिंदी आलोचना को संबद्धित किया है। 'सुविचारमय पंथ', 'आकेश एक अध्ययन', 'आधुनिक हिंदी नाटक', 'विचार और विरलेषण', 'देव और उनकी कविता' आदि यें उनकी व्यावहारिक समीक्षा मनोवैज्ञानिक एवं काव्यवस्तु के सौंदर्य का मूल्यांकन करनेवाली रही है। उस समय की समीक्षाओं पर मनोविरलेषण शास्त्र का भी प्रभाव है। यही कारण है कि नगेंद्रजी की भी गणना कुछ विद्वान् मनोविरलेषणात्मक समीक्षापद्धति में करना चाहते हैं। पर वास्तव में यह समीक्षीय नहीं है। नगेंद्रजी ने मनोविरलेषण शास्त्र के सिद्धांतों का उपयोग तो किया है। काव्य के हेतु और प्रयोजन पर विचार करते हुए उन्होंने फायद, एडजर और युंग के सिद्धांतों का सहारा भी लिया है। उनकी व्यावहारिक समीक्षाओं में मनोवैज्ञानिक विवेचन के साथ ही मनोविरलेषणात्मक पद्धति का भी कुछ उपयोग है, पर नगेंद्रजी की साहित्य संबंधी निष्ठा मनोविरलेषण शास्त्रीय नहीं रसवादी है। हाँ, वे रस के व्यक्तिवादी विवेचक कहे जा सकते हैं। उन्होंने समाजमंगल की दृष्टि की अपेक्षा रस पर व्यक्तिमंगल की दृष्टि से अधिक विचार किया है। वे साहित्य के सांस्कृतिक मूल्यांकन की ओर से प्रायः उदासीन भी कहे जा सकते हैं। नगेंद्रजी रस का मनोविरलेषणात्मक विवेचन करने में भी प्रवृत्त हुए हैं। पर इतन से ही वे रस संप्रदाय के आचार्य नहीं बन जाते, वे प्रयोगवादी काव्य की प्रतिष्ठान् व्यक्तिवादी एवं बौद्धिकताप्रधान प्रवृत्ति का अभिनंदन नहीं करने पाए हैं। रसहीन बौद्धिकता की अभिव्यक्ति प्रयोगवादी काव्य को अकाव्य बना देने का हेतु है। यही नगेंद्रजी की मान्यता है। साधारणीकरण के सिद्धांत को न माननेवाला यह व्यक्तिवादी साहित्य-दर्शन नगेंद्रजी को मान्य नहीं, उसमें उनकी आस्था नहीं। इसलिये वे मूलतः मनो-विरलेषणात्मक समीक्षक नहीं हैं। नगेंद्रजी सिद्धांततः रसवादी हैं और व्यवहार में शास्त्रीय तथा चौधवादी। काव्यानुभूति के सूक्ष्मतम संवेदनों से स्पर्शित होकर उनके चौधवा की संवेदनात्मक परख ही नगेंद्रजी की समीक्षा है, इसलिये उन्हें मूलतः रसवादी, शास्त्रीय तथा चौधवादी कहना अधिक ठीक है। प्रारंभ में वे मनोविरलेषण-वाद की ओर कुछ अधिक बढ़े हैं। पर आज तो उन्हें पूर्णतः नवीन रसवादी कह सकते हैं। उनके रसवाद में भारतीय शास्त्रसम्मत रस के स्वल्प को नए आश्वासन प्राप्त हुए हैं। उसने वास्तव्य जितन से प्राप्त भावसंवेदना, उदात्त भावि तत्त्वों की भी आत्मसात् कर लिया है। इस प्रकार उसके सार्वभौम रूप की प्रतिष्ठा में नगेंद्रजी

के प्रयत्न से पर्वत प्रवृत्ति हो गई है। 'कामावनी' की प्राप्तिपन्ना में इन मान्यताओं का थोड़ा बहुत प्रयोगात्मक रूप भी देखा जा सकता है। व्यावहारिक समीक्षा में धनी रस का वह व्यापक स्वरूप वास्तव में मासदंड नहीं बन पाया है। वह केवल भावी उपलब्धि का विषय है। शुरू में मान्य संबंधनों के छौछर का साक्षात्कार तथा उसका शास्त्रीय एवं मनोवैज्ञानिक विश्लेषण नगेंद्री की प्रयोगात्मक समीक्षा के प्रधान तत्व रहे, इससे वे एक तरफ शुक्लसमीक्षा को तथा दूसरी तरफ सौष्ठववादी तथा स्वच्छंदतावादी समीक्षा को स्पर्श कर रहे थे। शुक्लपद्धति की रुढ़िवादिता से वे बहुत उत्तर उठे हैं। उनमें शास्त्रीयता तथा स्वच्छंदतावादिता का समन्वय हुआ है इससे उनमें काव्यसौंदर्य के साक्षात्कार की अधिक व्यापकता आ गई है। छायावादी कवि ही उनके भ्रम को अधिक स्पर्श करते हैं। उनकी समीक्षाशीली भी तबनुरूप हो गई है। अतः उनकी प्रयोगात्मक समीक्षा प्रधानतः सौष्ठववादी ही कही जा सकती है। अब इसमें शास्त्रीयता का रूप भी निखर रहा है। नगेंद्री की समीक्षा में शुक्लपद्धति एवं सौष्ठववादी समीक्षापद्धति का स्वस्थ सामंजस्य हो रहा है; अथवा इसको शुक्लपद्धति की सौष्ठववादी एवं स्वच्छंदतावादी परिच्छति भी कह सकते हैं। नगेंद्री प्रारंभ में प्रधानतः व्यावहारिक समीक्षक थे। उसी में विद्वत्तविवेचन भी करते थे। पर अब उनकी काव्यसाधन के विवेचन का रूप अधिक प्रबल होकर निखर रहा है। 'पंत' से 'काव्यविम' तक धाते धाते उनकी गहन चिरलेख्यतामत्ता, सैद्धांतिक गुत्थियों को सुवज्जने की प्रवृत्ति, पैनी दृष्टि निरंतर बढ़ती ही गई है।

डा० इजारीप्रसाद द्विवेदी

द्विवेदीजी प्रधानतः सांस्कृतिक समीक्षक हैं पर भावसंबंधनात्मकता के सूक्ष्मतम तथा मर्मस्पर्शी रूप की अनुभूति के साक्षात्कार तथा कलात्मक मूल्यांकन की क्षमता उनमें किसी से कम नहीं। सूर तथा अन्य कवियों की समीक्षा इस बात का प्रमाण है। द्विवेदीजी शास्त्रीय निबन्धों के कठोर नियंत्रण के नहीं अपितु कवि, प्रतिभा के स्वच्छंदता के समर्थक हैं। इस प्रकार द्विवेदीजी की काव्यसंबंधी मान्यताओं का सौष्ठववादी समीक्षा से भी गहरा संबंध है। पर द्विवेदीजी में इसी धारा के कतिपय तत्व अन्धों की अपेक्षा इतने प्रबल हो गए हैं कि वे पुष्प पद्धति का ही रूप धारण कर गए। इसी आधार पर द्विवेदी जी को सौष्ठववादी कहने की अपेक्षा मानवतावादी एवं समाजशास्त्रीय समीक्षक कहना अधिक समीचीन है। इसपर आगे विवेचन किया गया है।

समीक्षा की कतिपय शैलियाँ

सौष्ठववादी समीक्षा तक के विकास के कलस्वरूप हिंदी समीक्षा के कुछ तत्व पुनः होकर स्वयं सौष्ठववादीसिद्धियों के रूप में प्रतिष्ठित हो गये। इनमें से प्रधान हैं ऐतिहासिक, चरितमूलक, प्रभाववादी, सौंदर्यान्वेषी, अभिव्यंजनावादी। वे अपने

प्रकृत रूप में शैलियाँ ही हैं संप्रदाय नहीं। संप्रदाय सर्वांगीण साहित्यदर्शन पर अभिहित होता है पर शैली किसी एक समीक्षात्मक की दृष्टि से मूल्यांकन का प्रकार मान्य होती है। विशेष साहित्यदर्शनों का प्रथम प्राप्त करके शैलियाँ संप्रदाय की बन जाती हैं। हिंदी में ऐतिहासिक शैली ही मार्क्सवादी साहित्यदर्शन का प्राथम्य प्राप्त करके मार्क्सवादी समीक्षापद्धति के रूप में स्वतंत्र संप्रदाय बन गई है। कविजीवन और काव्य के घनिष्ठ संबंध के सिद्धांत का एक विशेष रूप ही मनोविश्लेषणवादी समीक्षा-संप्रदाय में सचन हुआ है। शैली और संप्रदायों का बहुत गहरा संबंध रहता है। हिंदी में इन शैलियों की अपनी स्वतंत्र सत्ता भी है। सोछववादी तथा अन्य समीक्षकों ने ऐतिहासिक, प्रभाववादी, अभिव्यंजनावादी एवं सौंदर्यान्वेषी शैलियों का व्याख्यात्मक प्रचुर प्रयोग किया है। पर इनके कुछ विशुद्ध उदाहरण भी मिलते हैं। ऐतिहासिक शैली मार्क्सवाद के प्रतिरिक्त भी एक और स्वतंत्र संप्रदाय का रूप धारण कर गई है। भागे हम उसके शैली और प्रभावगत दोनों रूपों पर विचार करेंगे। जगन्मोहन लाला की 'नूरजहाँ' की समीक्षा तथा भुवनेश्वर मिश्र 'माधव' का 'संतसाहित्य' प्रभाववादी समीक्षा के अच्छे उदाहरण हैं। व्याख्यात्मक की समीक्षा तो इस शैली का अपेक्षाकृत अधिक प्रौढ़ प्रयास है। इसे हम इस शैली का शिखारोम कहें- बाला कह सकते हैं। सातिप्रिय द्विवेदी की समीक्षाओं में प्रभाववादी स्वर अत्यंत मुखर है। प्रकाशचंद्र गुप्त यद्यपि मार्क्सवादी विचारधारा के समीक्षक हैं पर उनकी शैली में भी प्रभाववादी तत्व स्पष्ट हैं। इलाचंद्र जोशी का मेघदूत की व्याख्या में प्रभावतः सौंदर्यान्वेषी दृष्टिकोण है। उसमें वे मेघदूत के काव्यसौष्ठव पर मुग्ध भी हुए हैं तथा उन्होंने उस प्रभाव का विश्लेषण भी किया है। सौंदर्य की ही काव्य का लक्ष्य मानने का अज्ञेयजी ने भी समर्पन किया है। भागे संभवतः वह संप्रदाय का रूप धारण कर जाय, पर अभी तो वह शैली ही है। क्रोचे के अभिव्यंजनावाद एवं सौंदर्यदर्शन का हिंदी साहित्यविज्ञान पर बड़ा प्रभाव भी पड़ा है। पर वह इतना गहरा नहीं हुआ कि समीक्षा के एक संप्रदाय का ही रूप धारण कर जाय। गंगाप्रसाद पांडेय का 'महाप्राण निराला' परितमूलक समीक्षा का अच्छा उदाहरण है। अभिव्यंजनावाद के विशुद्ध पारश्वीय रूप का कोई उदाहरण हिंदी में नहीं है, पर स्वच्छंदतावादी समीक्षक छायावादी काव्य को प्रभावतः अभिव्यंजना मानकर ही बना है और उसकी व्याख्या भी उसने इसी दृष्टि से की है। इस प्रकार शम्भूजीजी धादि की समीक्षा में इस शैली के दर्शन भी हो जाते हैं।

मानवतावादी समाजशास्त्रीय समीक्षा

युग की परिस्थितियों में रहकर साहित्य और साहित्यकार के स्वयं का स्पष्टीकरण तथा मूल्यांकन ऐतिहासिक समीक्षा है। यह साधुनिक समीक्षा के प्रमुख तत्वों में से है। आरतेंदु-युग, द्विवेदी-युग, शुक्ल-युग, सोछववादी तथा उसके बाद के

सभी युगों के समीक्षकों से ऐतिहासिक शैली का उपयोग किया है। ४० हजारीप्रदाय द्विवेदी में इसका सबसे सम्यक् पुष्ट एवं ग्रीड रूप मिलता है। द्विवेदीजी की समीक्षा में ऐतिहासिक शैली अपना स्वतंत्र एवं युक्त अस्तित्व तथा महत्त्व बनाए हुए है। दूसरे समीक्षकों में यह उनके संप्रदायों की उपकारक शैलीमान है, पर द्विवेदीजी में उनके साहित्य संबंधी चारखाओं के ध्यान से यह शैली एक नवीन स्वतंत्र संप्रदाय बन गई है। एक तरफ यह शैली मार्क्सवादी समीक्षा में परिणत हुई तो दूसरी तरफ इसने द्विवेदीजी से मानवतावादी साहित्यदर्शन का आधार पाकर समाजशास्त्रीय एवं सांस्कृतिक समीक्षा का रूप धारण कर लिया। इसलिये इसे द्विवेदीजी की दृष्टि से शैली मान न कहकर संप्रदाय कहना ही ठीक है। द्विवेदी की मान्यता है कि साहित्य जीवनचारा का एक बहुत महत्वपूर्ण अंग है। चारा के विभिन्न भाग ही युग हैं। जीवन की यह चारा चिर नतिशील और चेतन हैं। साहित्य को उस युग के जीवन की संपूर्ण सांस्कृतिक नतिविधि के परिवेष्टन में रखकर उसको नतिशील 'चेतन' प्रवृत्ति के सहज परिग्राम एवं जीवन को नति प्रदान करने की प्रमुख शक्ति मानकर ही उसका ठीक मूल्यांकन संभव है। यह उधार एवं असंप्रामाणिक प्रवृत्तिशील दृष्टिकोण है। जीवन और साहित्य की कोई प्रवृत्ति न अमानक बन्म लेती है और न अमानक समाप्त होती है। यह अपने पूर्ववर्ती युग का सहज परिग्राम है और परवर्ती युग की प्रवृत्ति को रूपायित करती हुई उसी में मिली 'हो जाती है। इस प्रकार साहित्य और जीवन की अविच्छिन्न चाराएं हैं, साहित्य और युग के इसी अन्वयान्वित तथा सापेक्ष रूप का अनुशीलन एवं मूल्यांकन ही द्विवेदीजी की दृष्टि से ऐतिहासिक समीक्षा है। उनके लिये इतिहास और साहित्य दोनों ही चेतन शक्तियाँ हैं। वे एक दूसरे से प्रभावित होती रहती हैं। इसी दृष्टि से द्विवेदीजी ने हिंदी साहित्य की भूमिका में हिंदी की विभिन्न प्रवृत्तियों तथा काव्यचाराओं के मूल की उस चेतना के विकासशील रूप का विश्लेषण किया है जो इन प्रवृत्तियों और चाराओं में समाहित हुई हैं। उन काव्यचाराओं को जीवन और वाङ्मय के व्यापक परिप्रेक्ष्य में रखकर द्विवेदीजी में उनमें पारस्परिक समीप संबंध स्थापित किया है। उन्होंने 'कबीर' में कबीर के व्यक्तित्व तथा विभिन्न काव्यचाराओं का अध्ययन किया है। द्विवेदीजी ने साहित्य को अविरल स्रोत के रूप में तथा सोप वाङ्मय से उसका संबंध स्थापित करके देखा है। साहित्य और जीवन के पारस्परिक संबंध का निचार करने की यह पद्धति समाजशास्त्रीय है।

द्विवेदीजी की जीवनदृष्टि प्रवृत्तिवादी नहीं मानवतावादी है। जो बीसा है उसे बीसा ही मान लेना अनुभवपूर्व जीवों का लक्षण था, पर जो बीसा है बीसा नहीं बल्कि बीसा होगा चाहिए बीसा करने का प्रयत्न अनुभव की अपनी विशेषता है—'सोप सहसाय मनोवृत्ति है, यह पशु और मनुष्य में समान है। पर प्रीतार्थ परपुत्र संबंध पशु में नहीं होते, वे मनुष्य की अपनी विशेषता हैं' (साहित्य का धर्म)। 'सारे

प्रयोगशाला विरोधों का सामंजस्य एक ही बात में होना मनुष्य का हित । हमारे समस्त प्रयत्नों का सत्य एक मान बही मनुष्य है । उसको कर्तमान दुर्गति से बचाकर मनुष्य के सामंजसिक कल्याण की ओर उन्मुख करना ही हमारा सत्य है । यही सत्य है, यही धर्म है' (साहित्य का धर्म) । उपर्युक्त उद्धरणों से स्पष्ट है कि द्विवेदीजी कला को कला के लिये नहीं अपितु कला को मानव कल्याण का साधन मानते हैं । उनका यह दृष्टिकोण मानवतावादी है । प्रकृतिवादी दृष्टिकोण विज्ञान पर आधारित है । उनके अनुसार मानव किसी प्रयोजन या सत्य के लिये नहीं जीता है, पर पशु की तरह जीने भर के लिये जीता है । पर मानवतावादी जीवनदर्शन के अनुसार मानवजीवन का कुछ सत्य है । वह भावनों के लिये जीता है, उन्हें प्राप्त करने के लिये जीता है— पर वह भावार्थ कल्पना पर नहीं, यथार्थ पर अधिष्ठित है । द्विवेदीजी का मानव के कल्याण का दृष्टिकोण न विशुद्ध भौतिकवादी है, न निरा प्राध्यात्मिक और परलोकवादी ही । वह वास्तव में सांस्कृतिक है । मानव भौतिक आवश्यकताओं की उपेक्षा तो नहीं कर सकता पर धीमार्थ, प्रेम आदि हृदय की उदात्त वृत्तियों में ही मानव का वास्तविक अस्तित्व एवं स्वरूप है । हृदय और बुद्धि की इस विशालता को प्राप्त करना ही मानवतावादी दृष्टि से साहित्य का प्रयोजन है । शुक्लजी के शीलविकास के चिन्ता से राधात्मकता पर जोर था पर द्विवेदीजी ने मानव की संपूर्ण सांस्कृतिकता पर जोर दिया है । शुक्लजी का ध्यान व्यक्ति पर केंद्रित था पर द्विवेदीजी का समष्टि पर । शुक्लजी के लोकमंगल की भावना का ही यह विस्तार तथा नवीन संस्करण है । नैतिक आधार ही व्यापक रूप धारण करके सांस्कृतिक बन गया है । शुक्लजी की तरह द्विवेदी जी भी साहित्यदर्शन के मौलिक चिंतक हैं । उनके चिंतन का आधार भी भारतीय ही है । उनमें पारंपार्य तत्वों के संग्रहत्व का नीरवीरविवेक तथा भारतीय तत्वों के आधार पर उनके समन्वय की क्षमता है । द्विवेदीजी संस्कृति की अक्षयता में विश्वास रखते हैं । द्विवेदीजी का समीचात्मक साहित्य उनके इतिहास संबंधी रचनाओं तथा साहित्यिक लेखों के रूप में है । अपने निबंधों और भाषणों में उन्होंने अपना मानवतावादी दृष्टिकोण स्पष्ट किया है, पर प्रयोगात्मक समीक्षा के क्षेत्र में विशेष युग के साहित्य अथवा विशेष साहित्यधारा ने मानवतावादी जीवनदर्शन के किंचिद पक्ष के विकास में प्रेरणा दी है, इस प्रकार के विवेचन बहुत अधिक नहीं हैं । उनका संकेत भर है । प्रयोगात्मक के समीक्षा में द्विवेदीजी का महत्त्व हिंदी साहित्य के इतिहास के पुनर्निर्माण में ही अधिक है । 'हिंदी साहित्य की भूमिका', 'हिंदी साहित्य का आविर्भाव' (१९५२), 'गण्यगुणीन धर्मशास्त्र' और 'भाव संप्रदाय' (१९५०) के द्वारा द्विवेदीजी ने हिंदीचेतन के जीवन, समाज और साहित्य के विकास की कथा ही कही है । उन्होंने उक्त प्राध्वारा को देखने का प्रयत्न किया है जो अनेक परिस्थितियों में से गुजरती हुई आज हमारे भीतर अपने आपको प्रकाशित कर रही है । द्विवेदीजी की व्यावहारिक समीक्षा वस्तुतः ऐतिहासिक ही अधिक कही जा सकती

है। ये विद्यालय और साहित्य का नेत्र नानकरी नहीं चलते। ये दोनों विशाल वाङ्मय के अंग हैं और द्विवेदीजी इसी वाङ्मय के समीक्षक हैं। ये साहित्य की ऐतिहासिक और सांस्कृतिक दृष्टि से परखते हैं। पुरातत्व, नृत्य, समाजशास्त्र, धर्मशास्त्र आदि के सिद्धांतों के आलोक में साहित्य के स्वरूप को समझने और मूल्यांकन करने की द्विवेदीजी ने चेष्टा की है। कबीर आदि कवियों तथा काव्य की मध्ययुगीन प्रवृत्तियों का परबर्ती काल के जीवन पर क्या प्रभाव पड़ा, द्विवेदीजी ने इस दृष्टि से साहित्य और जीवन को देखा है। उनका कबीर (१९४२) अत्यंत महत्वपूर्ण कृति है। जैसा ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है मानवतावादी साहित्यदर्शन को कुछ अधिक विस्तृत एवं स्पष्ट रूपसे देकर विभिन्न निश्चित मानव मूल्यों के आधार पर साहित्य का विशद अध्ययन एवं मूल्यांकन द्विवेदीजी अधिक नहीं कर पाये हैं, फिर भी उनका समीक्षात्मक दृष्टिकोण एक नवीन संप्रदाय की आधारसिला है। इस समीक्षा को ऐतिहासिक मानक देते से उसके वास्तविक तथा पूर्ण स्वरूप का साक्षात्कार नहीं हो पाता। द्विवेदीजी का सीधनवादी पद्धति में भी पूर्ण अंतर्भाव संभव नहीं। द्विवेदीजी ने उस पद्धति के सांस्कृतिक तथा ऐतिहासिक पक्ष का मानवतावादी साहित्यदर्शन के आधार पर एक नवीन संप्रदाय के रूप में विकास किया है। पीतांबरदास ब्रह्माल के प्रयासों में इसका पूर्वाभास मिल गया था पर स्पष्टता तो इसे द्विवेदी जी ने ही प्रदान की। रामचारी सिंह 'दिनकर' के इतिहास के आलोचनात्मक निबंध में इसी समीक्षा के दर्शन होते हैं। परशुराम चतुर्वेदी की 'उत्तर भारत की संत परंपरा', 'कबीर' आदि रचनाएँ साहित्य का सांस्कृतिक एवं ऐतिहासिक मूल्यांकन ही हैं। चतुर्वेदीजी ने रचनाओं के जीवन पर पड़नेवाले प्रभाव का भी मूल्यांकन किया है। उनकी समीक्षा में यह तत्व अधिक प्रखर और स्पष्ट भी है। पर मानवतावादी समाजशास्त्रीय समीक्षा-पद्धति के संप्रदाय से संबद्ध कहलाने के योग्य स्वरूप तो द्विवेदीजी के चिंतन और प्रयोग ने ही प्राप्त किया है।

छायावादोत्तर समीक्षा

आधुनिक हिंदी साहित्य और समीक्षा के मूल में दो प्रधान वृत्तियों की क्रिया तथा प्रतिक्रिया आरंभ से ही रही है। इनमें पहली है व्यक्तित्व की और दूसरी समाजसत्य की। साहित्य और समीक्षा दोनों ही को स्वरूप एवं विशा प्रदान करने में इन विचारधाराओं का महत्वपूर्ण योग रहा है। शुक्लजी तक की समीक्षा में इनमें प्रायः समन्वय ही था, क्योंकि इनका समन्वय ही भारतीय दृष्टिकोण है। लोकमंगल की भावना प्रकारांतर से समाजमंगल की ही भावना है। शुक्लजी के सीलविकास एवं रागात्मक प्रसार के भीषित्व की कसौटी लोकमंगल है। इस प्रकार उनका दृष्टिकोण ऊपर से व्यक्तिवादी दीखते हुए भी मूलतः समाजमंगल पर प्रवृत्त है, दोनों के सामंजस्य पर। वस्तुतः व्यक्ति और समाज का यह अंतर्विरोध उस समय

स्पष्ट ही नहीं था। व्यक्ति और समाज की पुनरुत्था की चेतना उस समय तक पूर्णतया जागरी नहीं थी। साहित्य समाज के मंगल के लिये है? या समाज व्यक्ति के मंगल के लिये? साहित्य व्यक्ति का प्रवास है या समाज का? ऐसे प्रश्न उत्कट रूप में उस समय के चिन्तक के समक्ष नहीं थे। समाज की सापेक्षता में ही व्यक्ति के शील का विकास उस काल के साहित्य का प्रयोजन माना जाता था। यही समीक्षा का भी प्रधान मानदंड था, पर छायावाद के आगमन के साथ ही यह समस्या अधिक स्पष्ट रूप में सामने आने लगी। छायावादी काव्य एवं उसकी काव्यदृष्टि का भुकाव निरन्तर ही व्यक्ति की ओर था। काव्य व्यक्तिप्रधान रहा और समीक्षा प्रमाणतः कलाकार के व्यक्तित्व का विरलेष्य। पर इस युग में भी व्यक्ति और समाज का यह अंतर्बिरोध बहुत उत्कट नहीं हुआ। इसमें कुछ समन्वय की चेतना बनी रही। सौष्ठववादी समीक्षक ने भी व्यापक मंगल तथा सांस्कृतिक दृष्टिकोश को प्रणय देकर समन्वय के निर्वाह का ही प्रयत्न किया है। उसने कलाकार के व्यक्तित्व की समाजनिरपेक्ष कल्पना नहीं की। पर इस समन्वय का आधार व्यक्ति ही अधिक था। छायावादी काव्य और समीक्षा के मूल में व्यक्तिवादी दृष्टि का अपेक्षाकृत प्राधान्य रहा, यह कहना असमीचीन नहीं। जबतक साहित्य और समीक्षा पर आदर्शवादी दृष्टि का नियंत्रण रहा, व्यक्ति और समाज की इस भावना में जोड़ा बहुत समन्वय भी बना ही रहा। पर छायावादी काव्य अतिशय जायकता, वैयक्तिकता, कल्पना की प्रधानता एवं आध्यात्मिक और दार्शनिक सूक्ष्मता की ओर अधिक झुककर जीवन के यथार्थ से दूर जाने लगा। यह उसके ह्रास में सहायक हुआ। सौष्ठववादी समीक्षा भी एक तरफ पटीप्रिय भावसोक के साक्षात्कार एवं व्यक्तित्व के अत्यधिक सूक्ष्म स्तरों का स्पर्श करने की प्राकृतता में अधिक व्यक्त होने लगी। इसी से बढ़ती हुई यथार्थानुस प्रवृत्ति के कारण छायावाद का ह्रास तथा सौष्ठववादी समीक्षा में गतिरोध हुआ। पारश्चात्य चिंतन का प्रभाव भी अधिक तेजी से बढ़ने लगा, हिंदी उसके स्वल्प स्वल्प को पचाकर अपनाती और शेष को छोड़ देती, ऐसा अवसर ही हिंदीचिंतन को नहीं मिल पाया। उस प्रभाव के प्रवाह ने हिंदी के चिंतन को बहुत कुछ अपने साथ बहा ही लिया। इस प्रवाह की जमता छायावादोत्तर काल में बराबर बढ़ती रही है और हिंदी की उसे रोकने की अपनी शक्ति स्वतंत्रता के बाद से अधिक क्षीण हो रही है। हिंदी पर बाह्य प्रभाव संगति बहुत तेजी से पड़ रहा है। यही कारण है कि छायावादोत्तर साहित्य और समीक्षा बहुत अंशों में पारश्चात्य साहित्य और समीक्षा के हिंदी संस्करण कहे जा सकते हैं। इसको रोकने में कोई समर्थ समन्वयवादी दृष्टि सौष्ठववादिनों के पास नहीं थी। वास्तव में तो व्यक्ति और समाज का अंतर्बिरोध तो उस विचारधारा के आभ्यन्तर में भी था गया था। मार्क्स और फ्रायड के प्रभाव से पूर्णतया मुक्त वातावरण में भी अगर सौष्ठववादी समीक्षा को विकास का अवसर प्राप्त होता तो भी व्यक्ति और समाज के द्वंद को लेकर समीक्षा दो रूपों में बँट ही जाती

है। द्विवेदीजी की समाजशास्त्रीय पद्धति तथा मार्क्सवादी और मर्गेन्सकी धारि का व्यक्तिवाद की ओर झुकाव इस बात के प्रमाण हैं। अंतर के संघर्ष तथा परिवेष्टन के सहज परिणाम होने के कारण भारतीय दृष्टि से भी यह विकास अधिक स्वस्थ होता, पर परिचय के मार्क्सवादी सिद्धांतों के सहारे प्रभाव ने इस चिन्ता में विकास नहीं होने दिया। यह मार्क्सवादी दृष्टि दो भिन्न ओतों से भाई की पर हिंदी में पहले इनके द्वारा किए गए विरोध का स्वर समझते ही रहा। बाद में यह व्यक्ति और समाज के सहारे से दो स्पष्ट चाराओं में बँट गया। छायावादीतर काल में इस प्रभाव की अधिकतम रूप में ही ग्रहण करने की प्रवृत्ति जागी। मनोविरलेषण शास्त्र तथा इंडास्त्रिक भौतिकवाद के प्रभाव से हिंदी में क्रमशः विश्व व्यक्तिवाद एवं समष्टिवादी साहित्य-दर्शन का विकास हुआ जहाँ से हिंदी में मनोविरलेषणात्मक एवं प्रवृत्तिवादी समीक्षा पद्धतियों का जन्म हुआ। सर्वज्ञ और साधन दोनों ही क्षेत्रों में इन साहित्यदर्शनों का सहारा निर्यन्त्र रहा है। इनके स्वतंत्र भी तथा पारस्परिक बात प्रतिपाद से भी साहित्य और समीक्षा में विकास हुआ और हो रहा है।

मार्क्सवादी समीक्षा

जब छायावादी काव्यचारा एकांत व्यक्तिवादी, मानुषतामय, निरपराध एवं विचारमयी रागनिधियों में परिणत होने लगी, कवि में सामाजिक अनुसन्धानिता भर कर गई, समीक्षक भी जनजीवन पर इन गीतों के प्रभाव का सहो मूल्यांकन न करके इनकी कल्पना एवं मानुषता पर मुग्ध होकर इनकी स्तुति की ओर ही अधिक झुक गया, तब 'साहित्य किसके लिये' के प्रश्न तथा 'साहित्य जनता के लिये' के उत्तर से एक स्वस्थ प्रतिक्रिया का जायजा स्वाभाविक हो बा। इस प्रतिक्रिया का स्वागत ही हुआ। शीघ्र ही 'साहित्य जनता के लिये' की विराट् व्याख्या में 'साहित्य पूँजीवादी व्यवस्था के उन्मूलन के लिये', तथा 'साहित्य समाजवाद की प्रतिष्ठा के लिये', कहा जाने लगा। उत्कालीन परिस्थितियों में यह प्रतिक्रिया स्वस्थ ही मानी गई। भारतीय संस्कृति न पूँजीवादी शोषक नीति की समर्थक है और न समाजवादी मनोवृत्ति की विरोधी ही। शुक्लजी के लोकमंगल की भावना की ही गई परिस्थिति हुई कि एक तरह सबसे द्विवेदीजी के मानवतावाद का रूप धारण किया तो दूसरी तरह उसने मार्क्सवाद का नामा पहन लिया। प्रारंभ में प्रगतिशीलता की इस विचारधारा को रबींद्र और प्रेमचंद जैसे व्यक्तियों का समर्थन भी प्राप्त हुआ। पर जल्दी ही इसने मार्क्सवादी जीवनदर्शन की अधिकतम रूप में अपनाकर साम्राज्यिक कट्टरता को ग्रहण कर लिया। आज हिंदी की प्रवृत्तिवादी समीक्षा को समझने के लिये मार्क्सवादी जीवनदर्शन का सम्बन्ध परिचय अपरिहार्य है। सन् १९३५ के आसपास हिंदी के विद्वान पर मार्क्सवादी प्रभाव पड़ने लगा था। इसी 'बर्ब प्रोफेसियन राइटर्स एसोसिएशन' का प्रथम अधिवेशन पेरिस में हुआ। सन् १९३६ में भारत में भी इस अंतरराष्ट्रीय संस्था की

राष्ट्रा लुप्त। प्रेमचंदजी की सच्चयता में इसका प्रथम अभिवेशन हुआ। तबसे वह विचारधारा प्रबलतक विकासशील है।

मार्क्स का जीवनदर्शन भौतिकतावादी है। वह जीवन और साहित्य की द्वंद्वत्मक तथा ऐतिहासिक भौतिकवाद एवं समाजवादो ब्यार्थवाद के सिद्धांतों के आधार पर परखता है। मार्क्स समाज के ऐतिहासिक विकास, व्यक्तियों के पारस्परिक तथा समाज के संबंध को द्वंद्वत्मक एवं ऐतिहासिक भौतिकवाद के आधार पर समझना चाहता है। ऐतिहासिक भौतिकवाद का यही उद्देश्य भी है। इसके अनुसार उत्पादन एवं वितरण के प्रकारों से मानव का चितन, भावन, नीति आदि नियंत्रित होते हैं। मार्क्स के अनुसार कला और साहित्य का उद्भूत व्यक्ति चेतना से नहीं बल्कि समष्टि चेतना से होता है। मार्क्सवादो काइबेल से काव्य के अहम् की सामाजिक अहम् (सोशल इगो) कहा है। मार्क्सवादो दृष्टि से साहित्य और कला का स्वरूप वर्गचेतना नियंत्रित करती है। कलाकार का व्यक्तित्व उसकी परिस्थितियों तथा वर्गचेतना के द्वारा ही नियंत्रित एवं स्थापित होता है। साहित्यकार अपने युग का उपभोक्ता मात्र नहीं अपितु उसका निर्माता भी है। वह जीवन के निर्माण को प्रगतिष्ठत शक्ति है। जीवन की प्रत्येक ब्यार्थवादो परिस्थिति के अंतःस्थल में जीवन के विकास की शक्ति अंतर्हित है और सच्चे कलाकार का कार्य उस शक्ति को पहचान कर साहित्य द्वारा उसी का आह्वान करना है। यही कलाकार की प्रगतिशीलता है। मार्क्सवादो साहित्यदर्शन की साहित्य को समाजमंगल के लिये मानने की भावना के मूल में विशुद्ध उत्पन्न एवं असांख्यव्यक्त प्रगतिशील चेतना भी है। हिंदी में प्रगतिशीलता की इस धारणा को सुदृढ़ बनाने का सबसे अधिक श्रेय भी मार्क्सवादी दर्शन को है। पर सांख्यव्यक्त मार्क्सवादी इस सर्वमान्य प्रगति के स्वरूप मात्र से संतुष्ट नहीं। वह प्रगतिशीलता को कुछ विशेष अर्थों में ग्रहण करता है। वह मानता है कि उत्पादन के बदलते हुए साधनों तथा बदलती हुई परिस्थितियों की प्रेरकशक्ति के कारण मानव-समुदाय अर्थव्यवस्था और समाजपद्धति के विशेष निश्चित प्रकारों में से विकास कर रहा है। मार्क्स ने यूरोप की भौतिक परिस्थितियों का अध्ययन करके यह निष्कर्ष निकाला है कि समाज प्रारंभिक साम्यवाद, सामंतवाद, पूंजीवाद से होता हुआ समाजवाद एवं साम्यवाद की ओर भयंकर हो रहा है। मात्र पूंजीवादो अर्थव्यवस्था इतनी रुढ़ एवं प्रतिक्रियावादी हो गई है कि मानव का कल्याण इस अर्थव्यवस्था को मिटाकर समाजवादी अर्थव्यवस्था की स्थापना में ही है। अतः रुढ़िवादी मार्क्सवाद के अनुसार आज का यही साहित्य प्रगतिशील है जो पूंजीवादी उत्तमों के नाश तथा समाजवादी उत्तमों के निर्माण का समर्थक हो। समाजवादी ब्यार्थवाद की मार्क्सवादो व्याख्या के अनुसार सामंतशाही के ह्रासकाल में पूंजीवादी व्यवस्था की तथा पूंजीवाद के शोषक एवं ह्रासशील उत्तम के प्रतीक बन जाने के बाद समाजवाद को प्रेरणा देने-वाला साहित्य ही वास्तव में प्रगतिशील साहित्य है। ऐसे प्रगतिशील एवं सच्चे

साहित्य का सर्जन भाषा सर्वहारा वर्ग के द्वारा ही संभव है। वर्गचेतना के प्रभाव के कारण दूसरे वर्ग के कवि जीवन को सभी प्रेरणा नहीं दे पाते हैं। यही हिंदी के मार्क्सवादी प्रतिस्धील चिंतकों की बड़मूल चारखा बन गई है। इधर सिवदान सिंह चौहान, डा० रामबिलास शर्मा आदि के चिंतन में कुछ उधार दृष्टिकोण का विकास भी हो रहा है। मार्क्सवादी दर्शन वर्ग को प्रत्यक्ष महत्व देता है। धर्म ही वर्गविभाजन का आधार है। कला, साहित्य, दर्शन, नीति, संस्कृति सभी कुछ धर्म के द्वारा ही नियंत्रित और स्थापित होते हैं। मार्क्स 'धर्म' शब्द से संपूर्ण भौतिक परिस्थितियों का ग्रहण करता है। ये भौतिक परिस्थितियाँ विचारजन्य का प्रत्यक्ष रूप नहीं, अपितु परोक्ष पद्धति से निर्माण करती हैं। साहित्य और कला का अंतर्भाव भी विचारजन्य में ही है। हिंदी का मार्क्सवादी सिद्धांततः चिंतन पर भौतिक परिस्थितियों के परोक्ष प्रभाव को मानते हुए भी उसके व्यावहारिक प्रयोग में अत्यंत कटिवादी है। वह सामाजिक परिवेष्टन से चिंतन का सीधा संबंध मान बैठता है। उसने मार्क्सवादी सिद्धांतों को भारतीय जीवन की परिस्थितियों पर स्वतंत्र रूप से लागू करके यहाँ के लिये उपयुक्त निबन्धों की उद्घाटना नहीं की है। यही कारण है कि तुलना में सामंतशाही नीति-व्यवस्था को प्रतिक्रियावादी कहा जाता है। यह यूरोप के जीवन की परिस्थितियों से प्राप्त सिद्धांतों का भारतीय जीवन पर बिबेकहीन आरोप का परिणाम है। मार्क्सवादी साहित्यिक दृष्टिकोण किसी देशविशेष या युगविशेष पर लागू होनेवाली कोई विचारधारा मान नहीं है, अपितु वह एक स्वतंत्र एवं व्यापक साहित्यदर्शन है जिसका धार्मिक आदर्शवादी तथा वैयक्तिक साहित्यदर्शन से विरोध है और वह भौतिकवादी व्यापकता पर टिका हुआ है। इसके आधार पर सभी युगों और देशों के साहित्य का मूल्यांकन संभव है। हिंदी के प्रतिभाविधियों में मार्क्सवाद के स्वतंत्र तथा अपने आप में पूर्ण साहित्यदर्शन के रूप को देखने की आकांक्षा तो है पर उनमें प्रायः सूक्ष्म विवेचन की विज्ञान एवं उधार दृष्टि का प्रभाव है। इन चिंतकों में से अधिकतर ऐसे हैं जिनमें कई कारणों से (सामय विज्ञान दृष्टि के प्रभाव के कारण भी) कुछ वर्गों के समाज की धर्मव्यवस्था या आचारव्यवस्था द्वारा शोषित या पदचलित किए जाने के प्रति आक्रोश अधिक प्रबल हो गया है। इससे उनमें तटस्थ चिंतन कुछ कुंठित हो गया। हिंदी का मार्क्सवादी साधारणतः साहित्य के किसी शास्त्रतः चिंतन एवं युगनिरपेक्ष मानवमूल्यके सिद्धांत को स्वीकार नहीं करता। इधर कालिदास के काव्य पर विचार करते हुए डा० रामबिलास शर्मा ने काम्यसौष्टव के समाजनिरपेक्ष तथा शास्त्रतः मूल्यों के सिद्धांत को स्वीकार किया है। उन्होंने यह मान लिया है कि साहित्य के स्थायी तत्त्व सार्वजनीन होते हैं पर वे इन सार्वजनीन तत्त्वों को साहित्य के उत्कर्ष का मानदंड नहीं मानते। उत्कर्ष का मानदंड वर वे मीन हैं। एक दूसरी स्थिति भी मान्य है। मार्क्सवादी भी साहित्य की अनुभूति को विषयी तंत्र मानता है। भाष के युग के पाठक को कालिदास या शास्त्री के नाम तथा उनका धार्य

अपने वर्तमान परिवेष्टन के अनुकूल ही अनुमूत होते हैं। उसे दुष्यंत और शकुंतला के सम्बन्ध से अनिवार्य 'रति' उस काल की रति के रूप में नहीं पर भाव की रति के रूप में अनुमूत होती है। चिरन के महान् मार्क्सवादी उपन्यासकार ने इस तथ्य को स्वीकार किया है। इसमें सत्ताशंका अवश्य है पर वह मिठाव जिस रति नहीं होती है, अन्यथा उसे कानिवास की रति कहने की कोई सार्थकता ही नहीं है। उस रति में उत्काशीन रति, आधुनिक रति तथा शारदा रति का एक अपूर्व मिश्रण है, वस्तु; पर वस्तुतः मार्क्सवादी प्रत्येक कलाकृति को अपनी परिस्थितियों में ही प्रगतिशील या प्रतिक्रियावादी मानता है, किसी चिरंतन आधार पर नहीं। मार्क्सवादी साहित्य की सिद्धांततः ऐतिहासिक व्याख्या करता है। वह साहित्य और कला को बौद्धिक तथा वैज्ञानिक दृष्टिकोणों से परखता है। इससे वह साहित्य और विज्ञान के सम्बन्धक तत्त्व का पूर्णतया साक्षात्कार नहीं कर पाया है। यही कारण है कि उसकी व्याख्या मूलतः साहित्योत्तर है, संगीत की तरह काव्य तथा अन्य कलाओं में जो विस्तृत अन्वय है जिसके कारण उसका काव्यत्व या कलात्व है, उसकी परखने का कोई व्यापक एवं सर्वमान्य मूल्य उसके पास अभी नहीं है। इसपर मार्क्सवादी ऐतिहासिक भौतिकवाद तथा समाजवादी मर्यादावाद की अपेक्षा कला के सौंदर्य पक्ष को पहले की अपेक्षा अधिक महत्व अवश्य देने लगा है; रचनाकार की सौंदर्यचेतना के विकास का भी विवेचन करने लगा है। मार्क्स ने भी सौंदर्यचेतना को संवेदना का एक स्तर माना है। मार्क्सवाद के अनुसार इस सौंदर्यचेतना का मूल स्रोत मानवीय व्यापारों की समग्रता या वस्तुबन्धन के प्रति मानवीय प्रतिक्रिया है। वह वास्तव में सामाजिक सौंदर्य है। डा० रामबिनास शर्मा ने 'प्रगतिशील साहित्य' में उसके साहित्य होने की अनिवार्यता पर बल दिया है। साहित्य मर्मस्पर्शी होना चाहिए। शर्माजी तो साहित्य में कव्य-बौद्ध का होना भी आवश्यक मानते हैं। यहाँ तक कि रस के आनंद की उपस्थिति की अनिवार्यता भी शर्माजी को मान्य है। इससे हिंदी का मार्क्सवादी चिंतन भी रससिद्धांत को मान्यता देकर (प्रगति और परंपरा, पृ० १०) समन्वय में सहायक हो रहा है। पर शर्माजी के अनुसार कलाकृति का सीद्ध उसकी विषयवस्तु की सामाजिकता से जुड़ा हुआ भी होना चाहिए। शर्माजी कहते हैं 'सौंदर्यमूलक प्रवृत्ति सामाजिक विकास और सामाजिक संबंधों से परे नहीं है।' शिवदानसिंह चौहान, प्रकाशचंद्र गुप्त आदि भी सौंदर्यमूलक प्रवृत्ति को स्वीकार करते हैं। काव्य की भाषा को मार्क्सवादी भी विज्ञान की भाषा से जित्त मानता है। इसी को गुप्तजी ने लय, संगीत आदि के सौंदर्यपूर्ण निबोधन द्वारा व्यक्त किया है। नामवर सिंह ने वैज्ञानिक वैशिष्ट्य की बात भी कही है। इस प्रकार सौंदर्य एवं व्यक्तिक के तत्त्वों का कुछ अधिक महत्व स्वीकार करने के कारण हिंदी का मार्क्सवादी दृष्टिकोण भी स्वतंत्रता के बाव विकासोन्मुख रहा है। मार्क्सवादी सौंदर्यचेतना वस्तुतः सामाजिक सिद्धान्त ही है। दोनों का अनेक है। शिव और सुंदर का अनेक तो अन्य विचारधाराएँ भी मानती हैं,

पर उनमें सौंदर्यचेतना का स्वरूप अनुभूतिस्तर पर पुष्क भी है। मार्क्सवाद के अनुसार सौंदर्यचेतना का सामाजिक सिद्धांत से भिन्न अनुभूतिस्तर पर क्या स्वरूप है, यह स्पष्ट नहीं। पर सिद्धांत से पुष्क रूप में सौंदर्य की अनुभूति मानव में सहज है। साहित्यदर्शन की सर्वांगीणता के लिये सुंदर का स्वरूपनिरूपण भी सबसे अधिक महत्वपूर्ण एवं अनिवार्य है। मार्क्सवाद की अपनी अन्य सीमाएँ और पूर्वाग्रह भी हैं। उत्पादन के जो साधन, अर्थव्यवस्था का जो स्वरूप, उनके अनुसृत सामाजिक नियम तथा विचार जिस देश, काल और परिवेष्टन में प्रवर्तित होते हैं, उस समय वे नैतिक भी हैं। उनकी प्रवर्तितशीलता एवं नैतिकता पर विचार करने से स्पष्ट होता है कि वे उन परिस्थितियों में मानव के प्रभाव कम से कम उस वर्ग के ऐहिक समुद्रि के साधन तो हैं ही, इसी से वे प्रवर्तितशील एवं नैतिक हैं। मानव की ऐहिक समुद्रि तो कम से कम मार्क्सवाद के अनुसार अपेक्षाकृत शारवत जीवनमूल्य ही है। इसकी शारवतता की स्वीकृति न करना मार्क्सवाद की सीमा या पूर्वाग्रह ही है। ऐहिक समुद्रि के प्रति अनुशासन को डा० रामबिलास शर्मा ने स्थायी उत्पन्न मानने का आशय जर प्रकट किया है। इससे हिंदी के मार्क्सवाद में कुछ उधार दृष्टि के विकास की संभावना प्रकट हो रही है। पर ऐहिक समुद्रि ही सब कुछ नहीं है। उसका भी मूल्य अपने आपपर नहीं टिका हुआ है। वह भी किसी अन्य के कारण ही जीवन का मूल्य बना हुआ है। ऐहिक समुद्रि के मूल में भी अन्य शारवत मानवीय मूल्य हैं जिनके कारण ऐहिक समुद्रि काम्य है और मूल्य बनी हुई है। यह चाहे मार्क्सवाद न मान सके, पर है सत्य। बाल्मीकि प्रादि महाकवि देश, काल और वर्गचेतना की सीमाओं से ऊपर उठकर प्राय भी सहृदय की भावोन्मत्त करते हैं। प्राय भी उनके मानवमूल्यों की चेतना प्राप्त होती है। भौतिकता और वर्गवाद से ऊपर उठी हुई एक मानवता की कल्पना भी तो की जा सकती है, और वह सत्य है। उसकी अभिव्यक्ति तो मानवसूत्र को हमेशा ही आनंद और प्रेरणा देती रहेगी। वर्गों के स्वार्थ भी इसी मानवता के साथ समन्वय स्थापित करने पर ही उचित एवं प्रगति के सूचक कहे जा सकते हैं। प्राय मार्क्सवाद के पास इस वर्गविवाद से ऊपर उठी हुई उधार मानवता के मूल्यांकन की कोई दृष्टि नहीं। अतः उसके पास साहित्य के मूल्यांकन के अपेक्षाकृत संकुचित एवं एकांगी दृष्टिकोण ही है।

जैसा ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है हिंदी के प्रवर्तितधारियों के उपवीथ्य मार्क्स, लेनिन प्रादि ने प्रत्येक देश की कला, संस्कृति और साहित्य को वहाँ की भौतिक परिस्थितियों के अनुकूल परचाल का आदेश दिया है। मानवविकास की जिन विभिन्न अवस्थाओं को उन्होंने माना है वे केवल योरप की भौतिक परिस्थितियों के अनुकूल ही हैं। उनके सिद्धांतों के आधार पर प्रत्येक देश के सामाजिक इतिहास की स्वतंत्र व्याख्या होनी चाहिए। पर वहाँ का प्रवर्तितधारी उन्हीं अवस्थाओं को ज्यों का त्यों स्वीकार कर लेता है। भारतीय संस्कृति के अनुकूल उन सिद्धांतों के प्रयोग की शक्तता उन्हीं नहीं

है। उनमें मौलिक चिंतन का अभाव है। इसलिये वे अनुकरण की लज्जा से संकुचित एवं कठ दुष्टियों का ही परिचय दे पाए हैं; उनमें उच्चस्तरीय उदार मानवता की दृष्टि नहीं पाई जाती है। यही कारण है कि मानवतावादी या जनवादी सिद्धांतों के नाम पर वे हिंदी के कवियों और काल्पनिकों के संबंध में कई एक अतिवादी निर्णय दे गए हैं। कबीर को तुलसी की अपेक्षा अधिक प्रगतिशील मानना, तुलसी के मानवतावादी दुष्टियों की अपेक्षा सूर के मानवतावाद को कहीं अधिक उत्कृष्ट, स्वस्थ एवं प्रगतिशील मानना ऐसे ही कुछ अविचारित रमणीय निर्णय हैं। इन निर्णयों का सामाजिक कारण भारतीय संस्कृति की मूलभूत प्रकृति से अपरिचय है। तुलसी से कतिपय प्रगतिवाधियों को इसलिये चिढ़ हो गई है कि तुलसी वर्णाश्रम धर्म के मानने-वाले हैं। वर्णाश्रम धर्म को ग्राह्य धर्म कहकर वे लोग प्रतिक्रियावादी एवं शोषक तत्व कह बैठते हैं। वे अपने पूर्वाग्रहों एवं संकुचित दृष्टि के कारण वर्णाश्रम धर्म में निहित समाजमर्मल एवं व्यक्तिमर्मल को पूर्णतया परख नहीं पाए। वे उसके जीवनतत्त्व तथा प्रगतिशीलता की भी धारणा में असमर्थ रहे। कभी तो वर्णाश्रम धर्म भी प्रगतिशील रहा ही होगा, वह तो मार्क्सवाद की भी साम्य है। समुच्च मक्ति के सांस्कृतिक महत्त्व तथा प्रगतिशीलता का ठीक मूल्यांकन भी उनसे इस कारण नहीं हो सका। अथवा-स्वयं डा० रामबिलास शर्मा, प्रकाशचंद्र भाषि ने कहीं न कहीं तुलसी में प्रगतिशीलता के भी दर्शन किए हैं।

सैमी की दृष्टि से मार्क्सवादी प्रभावतः ऐतिहासिक समीक्षक है। वह समाज के परिप्रेक्ष्य में साहित्य को रसकर देखता है और उसमें वर्गचेतना और वर्गसंघर्ष के स्वरूप को स्पष्ट करता है। उसमें प्रगतिशील या प्रतिक्रियावादी तत्वोंका निर्बचन करने के लिये वह मार्क्स द्वारा जन्म-सामंतवाद, पूँजीवाद आदि अवस्थानों का सहारा लेता है। इस प्रकार उसका समाजवादी मयार्थवाद का मानदंड साहित्य पर बाहर से आरोप बन जाता है और वह कबीरवा पूर्वाग्रहों से मुक्त, शुद्ध ऐतिहासिक, शुद्ध समाजशास्त्रीय, तथा कठिमुक्त उदार प्रगतिशील समीक्षा नहीं रह जाती है। संप्रदायविरोध के आग्रहों का आरोप होने के कारण इस समीक्षा को निगमनात्मक भी नहीं कहा जा सकता है। इस बावजूद के कारण साहित्य के वास्तविक जीवन का उद्घाटन या मूल्यांकन भी नहीं हो पाता। 'कामायनी : एक पुनर्जागरण' में मनु की जीव या मन का प्रतीक नहीं बल्कि भाग प्रसाद की प्रकृति, सामंत व्यवस्था के शासकधर्म का पुन, पूँजीवादी व्यक्तिवाद से युक्त सामाजिकीयत के संस्कारवादी व्यक्ति मानकर मुक्तिधर्म ने हिंदी की मार्क्सवादी समीक्षासैमी का अन्ध प्रतिबिम्ब उजाहरा प्रस्तुत किया है। उन्होंने 'कामायनी'कार को अपने युग के प्रति लज्ज यागा है तथा उसकी समसामयिक लिये जो प्रतिक्रियाएँ प्रसादनी की हैं उनमें मुक्तिधर्म ने धावेत और विस्वास देका है। युग के परिवर्तन तथा वर्गसंघर्ष में रसकर प्रसादनी में वर्गचेतना के दर्शन करके मुक्तिधर्म ने एक प्रकार से मार्क्सवादी समीक्षा के व्यावहारिक रूप में एक उदाहरण का

सन्निवेश किया है। प्रसादजी के दर्शन को यूँहीवासी व्यक्तिगत का दर्शन मानकर लेना के दर्शन का जीवनदर्शन से कामगामी का दर्शन तो स्थापित कर दिया है पर उनकी धर्मोपनिषद् को अत्यधिक एवं सामाजिक, भावदवादी चिन्तकों को उसही तथा कामगामी का विरुद्ध के सामाजिक साहित्य में उपेक्षणीय कहा है। इससे मुक्तिबोधजी ने कामगामी के कामगम, सांस्कृतिक, एवं उत्तर सामाजिक मूल्यों को ध्वस्त कर दिया है। यह उस काव्य का अन्तर्मुख है जिसके लिये मुक्तिबोधजी का सांसारिक एवं कविता की दृष्टिकोण उत्तरावामी है। इस समीक्षा में मुक्तिबोधजी ने प्रसादजी की सामाजिक स्थिति का विरोध भी किया है। मनु के व्यक्ति का मनोवैज्ञानिक विवेचन भी विरोध है। इसमें पराजित मनु की सामाजिक स्थिति का सूचक विरोध है, पर उस सबका देश की राष्ट्रीय एवं सामाजिक स्थिति के साथ सम्बन्ध सहज एवं स्वाभाविक नहीं है। उस परिस्थिति में उसे उस वर्ग के सभी कलाकारों के बारे में एक ही बात कही जा सकती है, ऐसा प्रतीत होता है। मार्क्सवाद व्यक्ति को समाज-निर्मित प्रत्यक्ष मानता है, पर व्यक्तिवाद की भी मानता है और व्यक्तिवाद के कारणों को परिस्थितियों से समझा भी देता है। मुक्तिबोधजी के इस 'मन निमित्ताभिप्राय' का कारण कुत्तित समाजशास्त्रीय मान्यता ही है। नाटकों के प्रसाद में 'कामगामी' का प्रसादत्व अचानक कैसे आ गया? उसके लिये कौनसी परिस्थितियाँ उत्तरदायी हैं? इस दृष्टि से मुक्तिबोधजी का विवेचन सजीव एवं उत्कृष्ट नहीं हो पाया है। उन्हें तो एक डाँचा, एकमुछोटा प्रफनावा है जो किसी भी उस वर्ग के कवि पर लगाया जा सकता है। फिर कामगामी और प्रसादजी के इस स्वयं का कुछ भाग्य तो स्वयं प्रसादजी देते अपना सहृदय व्यक्ति को ही होता। अपना तो यह काव्य-सौंदर्य और उसके मानवमूल्यों को डंकनेवाला आरोपमान ही हुआ। यह अपनी व्यक्तिगत अवधि को तर्क का गहरा लबावा पहनाने का प्रयास ही अधिक है। मनो-वैज्ञानिक, ऐतिहासिक, समाजशास्त्रीय, काव्यशास्त्रीय तथा मानववादी समीक्षा के साथ ही मार्क्सवादी समीक्षकों ने प्रसादवादी शैली का भी कहीं कहीं उपयोग किया है। प्रकाशचंद्र गुप्त में यह तथ्य अधिक स्पष्ट है। काव्यवस्तु का विरोध करने की प्रवृत्ति भी इन समीक्षकों में है, पर जब इस वस्तु की प्रगतिशीलता का मूल्यांकन करने लगते हैं तो संप्रदाय के पूर्वाग्रहों से प्रसिद्ध हो जाते हैं। काव्य के कलापत्र की दृष्टि से विभिन्न काव्यवादों का विवेचन अधिक नहीं हुआ। डा० शर्मा ने मध्यकालीन कवियों की गेयता का संक्षिप्त पर ध्वजा प्रसादवादी चिन्तन किया है। नामवर सिंह ने भी आकाशवा, प्रगतिवाद का विरोध किया है। उपन्यास, कहानी आदि के ग्रंथों का परीक्षण करते हुए भी इन समीक्षकों में उनकी क्लृप्तिका का विरोध और मूल्यांकन बहुत ही कम है। वे साहित्य की वैज्ञानिक व्याख्या ही अधिक करते हैं। साहित्यिक व्याख्या प्रायः इनके द्वारा उपेक्षित रही है। इनकी समीक्षा में व्यक्तिगत रायदेव, एक दूसरे को निरास्तुति की शैली में संलग्न संलग्न का भी अभाव नहीं है।

राजेश रायच, शिवदानसिंह चौहान, रामबिलास शर्मा ने परस्पर में ऐसी रागद्वेषपूर्ण भावोन्मेषों की है। तुलसी में ब्राह्मणवाद, वर्णाश्रम धर्म आदि की गंध घाते ही इनमें से कतिपय समीक्षक तुलसी को प्रतिस्पर्धावादी मान बैठते हैं। 'वर्णाश्रम' व्यवस्था की अपने भाव में कभी प्रगतिशील अवस्था नहीं है। एक अवस्था से दूसरी अवस्था तक जानेवाला एक तत्त्व एक विशेष देशकाल में ही प्रगति का प्रतीक होता ही है, उसी को पहचानना और उसी को प्रेरणा देना ही तो मार्क्सवाद के अनुसार साहित्य के मूल्य की कसौटी है। वैसे प्रसन्नता की बात है कि डा० शर्मा ने दास प्रथा के मुकाबले में वर्णाश्रम व्यवस्था को प्रगतिशील मानकर सम्बन्ध उधार दृष्टि का भी परिचय दिया है।

उपलब्धि

प्रगतिवादी समीक्षापद्धति ने अपने से पूर्ववर्ती समीक्षासिद्धांतों एवं रीतियों का एक विशेष दिशा में विकास किया है। एक बर्ग ने मार्क्स द्वारा मान्य जीवन और साहित्य के दर्शन को ग्रहण किया है, वह तो सुस्पष्ट ही है पर इसके अतिरिक्त सामान्य दृष्टि में भी परिवर्तन हुआ। कुछ प्रायः मान्य धारणाएँ भी बनी। शुक्लजी के लोक-मंगल के भाव का भौतिक कल्याणवाला पक्ष अधिक पुष्ट हुआ। रस और काम्यसौष्ठव के एक रूप सामाजिक सौंदर्य का पहले की अपेक्षा अधिक महत्त्व हो गया। ऐतिहासिक एवं समाजशास्त्रीय समीक्षासौल्य अधिक सजीव आधार पर प्रतिष्ठित होकर हिंदी-समीक्षा की एक प्रधान विशेषता बन गई। प्रगतिवादी समीक्षा आधुनिक हिंदीसाहित्य में बढ़ती हुई व्यक्तिवादी और भोगवादी मनोवृत्ति पर कुछ रोक बंधन लगा पाई है। इसके द्वारा प्रयोगवादी कविताओं में मरणतत्त्व के दर्शन करके बढ़ती हुई उन्मूलनता को रोकने के भी प्रयास हुए हैं। भाव हिंदी में पारंपार्य अनुकरण के कारण नम्रता और अश्लीलता की एक बाड़ से भा रही है। 'कला कला के लिये' वाली मनोवृत्ति बढ़ती जा रही है, इसकी रोकथाम करने में भी हिंदी का मार्क्सवादी समीक्षक कुछ सचेत है। वैसे तो कहीं कहीं प्रगतिवादी कलाकार भी नम्रता का सहारा लेता है और मर्यादावाद के नाम पर उसके औचित्य का भी समर्थन करता है। पर मार्क्सवादी समीक्षा ने सामान्यतः समाजमंगल की भावना की ओर हिंदी जगत् का ध्यान अधिक आकृष्ट कर दिया है। समीक्षा में व्यक्तिनिष्ठता, भाववादिता एवं रूपवादिता के स्थान पर वैज्ञानिकता, जनकल्याणवादिता, ऐतिहासिकता तथा वस्तुनिष्ठता का जोर हो रहा है। इस प्रकार मार्क्सवादी समीक्षा की अपनी कुछ वैयक्तिक सीमाएँ होते हुए भी इस समीक्षा की उपलब्धियाँ महत्त्वपूर्ण हैं।

प्रधान समीक्षक

शिवदानसिंह चौहान, डा० रामबिलास शर्मा, प्रकाशचंद्र गुप्त, नामवर सिंह, चंद्रबंसीसिंह आदि हिंदी के प्रधान मार्क्सवादी समीक्षक हैं। ये सभी मार्क्सवादी जीवनदर्शन में विश्वास करनेवाले लोग हैं, इसलिये साहित्यदर्शन के सिद्धांत पक्ष

की दृष्टि से इन सबमें प्रायः ऐक्यत्व है। मार्क्सवादी साहित्यदर्शन के मूलभूत सिद्धांतों की व्याख्या में कुछ व्यक्तिगत भेद अवश्य हैं। इसका कारण इनके स्वयं के व्यक्तिगत एवं जातिगत संस्कार तथा व्यक्तित्व का निर्धारक परिवेष्टन है। पर इनकी व्यावहारिक समीक्षाएँ एक दूसरे से काफी भिन्न हैं। भेद का कारण एक तो यह है कि इन लोगों ने मार्क्सवादी साहित्यदर्शन को कुछ वैयक्तिक पूर्वाग्रहों के साथ ग्रहण किया है तथा दूसरे उसके भिन्न भिन्न पक्षों को लेकर व्याख्या की है। उनकी सीमा धीरे-धीरे निर्धारणों में भी काफी भ्रंतर है। निर्धारणों के भ्रंतर के कारण वे एक दूसरे को कुत्सित समाजशास्त्री कहकर उनके निर्धारणों की अस्तिता भी करते हैं। इसका तात्पर्य यह है कि हिंदी का मार्क्सवादी ऐसी किसी सर्वसम्मत समीक्षापद्धति का विकास नहीं कर पाया है, जिसको इस साहित्यदर्शन के आधार पर होवेवाली समीक्षा का प्रतिनिधि रूप कह सके। अभी हिंदी में कोई सर्वांगीण एवं प्रायः सर्वसम्मत मार्क्सवादी साहित्यदर्शन भी नहीं बन पाया है। ऐसी पुस्तक का अभाव है, निबंधों में फुटकर बिखर ही है। अभी पारस्परिक मतों के संघर्ष की ही अवस्था है। पर इधर शिवदानसिंह, डा० रामबिलास शर्मा आदि के निबंधों में समन्वय की अधिक ठोस भूमि पर पहुँचने की आकांक्षा के दर्शन होने लगे हैं।

शिवदानसिंह चौहान

इन्होंने कई निबंधसंग्रहों तथा 'आलोचना' नामक पत्रिका द्वारा इस चारा को समृद्ध किया है। 'प्रगतिवाद', 'साहित्य की परख', 'आलोचना के मान' तथा 'साहित्य की समस्याएँ' इनकी प्रधान रचनाएँ हैं। शिवदानसिंह ने आलोचक के मूलभूत प्रश्नों को उठाकर उनका समाधान देने की चेष्टा की है। इसमें उनकी दृष्टि उदार अवश्य है, पर वह मार्क्सवादी ही है। आलोचना का स्वरूप तथा प्रयोजन स्पष्ट करते हुए वे लिखते हैं 'मूल्यांकन करते समय रचना में वस्तुगत एवं रूपगत मूल्यों का विवेचनकर साहित्य के इतिहास में कृतिविशेष का स्थान निर्दिष्ट करना चाहिए। रचना में व्यक्त मूल्य किस कोटि के हैं—सामाजिक या असांजिक, स्वस्थ या अस्वस्थ, मानव के जीवनबोध को अधिक व्यापक और गहरा बनाते हैं या एकांगी या उथला, औद्योगिकता को अधिक परिष्कृत करते हैं या कुत्सित' (आलोचनाके मान, पृ० १२२)। समीक्षा का यह स्वरूप व्यापक एवं उदार है पर स्वस्थ या अस्वस्थ का निर्धारण करते समय चौहान मार्क्सवादी है। पर उनका मार्क्सवाद अन्तः सब विचारधाराओं को अनुविधावी, प्रवैज्ञानिक एवं प्रतिक्रियावादी घोषित कर देने में नहीं है। वे उनमें से भी स्वस्थ तत्व ग्रहण करते हैं। उन्होंने मार्क्स के भौतिकवादी दृष्टिकोण को भी एकांगी माना है। वह एक प्रणालीबाध है। 'मार्क्सवाद एक मराल है किंतु एकनाम नहीं, कि केवल उसकी रोखनी में ही हमें मनुष्य के अनन्त इतिहास, संस्कृति और ज्ञान को

देखना परलमा चाहिए।^१ शिवदानसिंह आध्यात्मिक दृष्टिकोण को स्वीकार ही नहीं करते मनुष्य नैतिकतावाय एवं आध्यात्मिकतावाय दोनों के समन्वय में ही मानवजीवन के नियमन को शक्ति देखते हैं। पंतवी की समन्वयवादी चिंतनधारा को वे प्रभावितवादी दृष्टिकोण मानते हैं। पंतवी के काल में उन्होंने 'मंचलरस' का साक्षात्कार किया है। प्रभावतः वे साहित्य की सैद्धांतिकता की दृष्टि से वस्तुवादी तथा वैज्ञानिक व्याख्या करने के समर्थक हैं। जिस कृति में जीवन की चितनी व्यापक एवं गहन कल्पना हो पाई है, चौहान उसको उसी ही महान् मानते हैं। वे केवल वस्तुवादी धारणा केवल रूपवादी समीक्षा को एकांकी मानते हैं। इनमें प्रांथिक सत्य मानने की प्रवृत्ति से ही चौहानजी में समन्वयवादी भावना के अंकुर पैदा किए हैं। उन्होंने व्यक्तिवादी साहित्य में विकृति, कुंठा, और कुत्सा के दर्शन किए हैं। प्रयोगवादी काल को उन्होंने मनुष्य की समित दृष्टियों के विस्फोट, मानवदोह और अनास्था के कारण हेय कहा है।^२ इस रचनाओं के अंतस्तन में उन्होंने साम्प्रदाय के विरोध के उद्रे हुए कंकाओं के दर्शन किए हैं। पर जो प्रयोगशील कवि बांधोबाद और मानवतावाद की ओर झुके हुए हैं, उनका स्वागत करने की उदार दृष्टि भी चौहानजी में है। सिद्धांतों में चौहान साहित्य के शिल्प के प्रति अधिक उदार होते जा रहे हैं, और उनमें व्यक्तिवाद का विरोध भी उसका टीका नहीं है। पर उनकी व्यवहारिक समीक्षा में सर्वत्र इसी उदारता नहीं जा पा रही है। प्राथमिक काल के अधिकांश साहित्यकारों-विशेषतः प्रयोगवादीयों का तो वे स्वागत ही नहीं कर पा रहे हैं। अनेकवी के 'नवी के द्वीप' नामक उपन्यास का चरित्रचित्रण प्रतिपादित है। अतः चौहान की दृष्टि में यह कलाकृति ही नहीं। परक का 'गर्म रात', देवराज की 'पथ की लोम' तथा बहुत सी मनोवैज्ञानिक एवं प्रयोगवादी प्रवृत्ति की रचनाएँ उन्हें असफल कृतिवाँ हो लगती हैं। चौहानजी समाजवादी सिद्धांत तथा मूल्यों को स्वीकार करते हैं, और इन्हीं के आधार पर वे कलाकृति को परखने की चेष्टा करते हैं, पर संकुचित मार्क्सवादीयों की वे मूर्खता भी करते हैं। अपने देश की प्रतिभाओं को तुल्य समझनेवाले तथा विदेश के अंधकचरे पुस्तकों को कंधों पर उठावनेवाले समीक्षकों में उन्होंने कृतघ्नता के दर्शन किए हैं। ऐसे कटू शब्दों का प्रयोग उनकी सच्ची व्यापक एवं आक्रोश का ही परिणाम है।

डा० रामविशाल शर्मा

'प्रवृत्ति और परंपरा', 'संस्कृति और साहित्य', 'मार्लेटु युग', 'प्रेमचंद और उनका युग', 'प्रतिरोध साहित्य की समस्याएँ' भावि शर्माजी के कई ग्रंथ जो आलोच्य-

१. शिवदानसिंह चौहान : आलोचना के नाम, पृष्ठ ३३

२. शिवदानसिंह चौहान : साहित्य की समस्याएँ

काल में ही प्रकाशित हो गए थे। वे सभी मार्क्सवादी साहित्यचर्चन के समर्थक ग्रंथ हैं। इनके प्रकाशित 'समाधीनता और राष्ट्रीय साहित्य', 'भाषा और सौंदर्य' में जब्त उनका दृष्टिकोण भी इस चारा के समझने के लिये बहुत महत्वपूर्ण है। इस चारा ने जो उच्चार एवं समन्वयवादी दृष्टि अपनाई है, उसमें शर्माजी का योगदान भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। प्रगतिवादी विचारचारा के सामान्य स्वल्प के विवेचन में हमने शर्माजी के चर्चों का मुक्तहृदय से प्रयोग किया है। इस प्रकार प्रकारांतर से उनपर भी वर्गीय विचार हो गया है। पहले पहले डा० रामविलास शर्मा सिद्धांत और व्यवहार दोनों में ही अधिक रुढ़, सांप्रदायिक एवं प्रचारवादी रहे। उन्हें बौद्धिक दृष्टिकोण में पूँजीवाद की गंध आती है। शर्माजी की समीक्षा जनवादी मान्यताओं तथा समष्टिवाद के मूल्यों पर आधारित है। वे समावहित की ही समीक्षा का प्रचाम मानदंड समझते हैं। केवल रूप की प्रशंसा करनेवालों को तो वे समीक्षक भी नहीं समझते। रससिद्धांत के महत्त्व को स्वीकार करते हुए भी शर्माजी उसमें धाव के साहित्य के ठीक मूल्यांकन करने की पूरी क्षमता नहीं मानते। शर्माजी ने प्रेमचंदजी के साहित्य को जनवादी परंपरा का उत्कृष्ट साहित्य माना है। छायावादी काव्य को उन्होंने सामाजिक आधार पर परखा है। ज्ञानवादी कवियों में वे निरालाजी के प्रशंसक हैं। उन्होंने तुलसी की प्रगतिशीलता तथा बिहारी की प्रतिक्रियावादिता को भी स्पष्ट किया है।

प्रकाशचंद्र गुप्त

'नया हिंदी साहित्य', 'आधुनिक हिंदी साहित्य' तथा 'हिंदी साहित्य की जनवादी परंपरा' गुप्तजी की प्रमुख रचनाएँ हैं। प्रकाशचंद्र गुप्त ने ईडात्मक चेतिकावाद के आधार पर मूल्यों की शास्त्रवत्ता का स्पष्ट विवेचन किया है, इसलिये सर्व सिद्धांत और सुंदरम् का मत्वात्मक रूप ही उन्हें मान्य है। गुप्तजी ने 'नया साहित्य एक दृष्टि' में साहित्य और कला को संपूर्ण सामाजिक एवं आर्थिक विकास का एक ग्रंथ माना है। अत्यंत युव के साहित्य में जनवादी और जनविरोधी प्रवृत्तियों में अंतर्विरोध के सिद्धांत को गुप्तजी स्वीकार करके चलते हैं। मार्क्सवादी दर्शन के अनुसार यही सामाजिक स्थिति भी है। गुप्तजी के अनुसार मार्क्सवादी समीक्षक का कार्य जनवादी और प्रगतिशील चर्चों की शोध करके उनका मूल्यांकन करना है। गुप्तजी ने साहित्यकार के व्यक्तित्व के महत्त्व को भी स्वीकार किया है। पर मार्क्सवादी सामाजिक परिवेश के संदर्भ में ही उस व्यक्तित्व का विश्लेषण करता है। इसी दृष्टि से गुप्तजी ने विचार भी किया है। गुप्तजी ने कबीर, तुलसी और सूर में जनवादी प्रवृत्तियों के दर्शन करके उनके काव्य को अपनी परिस्थितियों में प्रगतिशील कहा है। हाँ, सूर में उन्हें तुलसी की अपेक्षा अधिक उच्चार मान्यतावाद के भी दर्शन हुए हैं। गुप्तजी प्रायः धर्मव्यक्ति पक्ष की अपेक्षा करके साहित्य की कस्तु का मूल्यांकन करनेवाले समीक्षक

हैं। उनकी समीक्षा यांत्रिक न होकर नव्यात्मक है। शैली में कुछ प्रभाववाचिता का भी हलका सा पट है।

डा० नामवर सिंह

भाषकी 'भाषुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ', मार्क्सवादी समीक्षा के व्यावहारिक रूप का अच्छा उदाहरण है। इसमें वर्गगत प्रवृत्तियों के आधार पर भाषुनिक काल की सभी काव्यप्रवृत्तियों के विकास का इतिहास प्रस्तुत करते हुए उनका मूल्यांकन किया गया है। इस मूल्यांकन का आधार प्रधानतः जीवनशक्ति और जनवादी धारणा है। प्रत्येक काव्यप्रवृत्ति का एक ऐतिहासिक महत्त्व होता है। नामवर सिंह ने प्रयोगवाद के ऐतिहासिक महत्त्व को भी स्वीकार किया है। उसे उन्होंने हासोन्मुख मध्यवर्गीय जीवन का चित्रण माना है। प्रयोगवादी कविताओं में भी समाज के एक घन को मनःस्थिति का चित्रण हुआ है। इस प्रकार इस साहित्य का भी ऐतिहासिक महत्त्व आवश्यक है। नामवर सिंह मार्क्सवादी समीक्षक के अनुरूप उसमें जीवनशक्ति का प्रभाव तथा मरणाशक्ति का उभार देखते हैं। उन्होंने मार्क्सवादी साहित्यदर्शन के आधार पर हिंदी साहित्य के इतिहास, साहित्य की विविध प्रवृत्तियों, साहित्यकारों और उनकी कृतियों का विश्लेषण किया है। इनकी शैली प्रधानतः ऐतिहासिक है। चौहान, गुप्त और डा० रामबिलास शर्मा तीनों की समीक्षापद्धतियों को ये शुद्ध मार्क्सवादी नहीं मानते हैं। इनमें उनको जाववादी तथा व्यक्तिवादी संकारों को छाया प्रतीत होती है।

अन्य आलोचक

चंद्रबली सिंह की 'लोक दृष्टि और हिंदी साहित्य' की समीक्षा का दृष्टिकोण भी मार्क्सवादी ही है। पुस्तक के नाम से ही स्पष्ट है कि समीक्षा का आधार लोकदृष्टि है चंद्रबली सिंह वस्तुगत सामाजिक और सांस्कृतिक मूल्यों के आधार पर की गई समीक्षा को ही ठीक अर्थ में समीक्षा कहते हैं। समीक्षक को भी साहित्यकार की तरह जीवन की व्याख्या करने में समर्थ होना चाहिए। सिद्धांततः मार्क्सवादी वस्तु रूप को जमिन् मानता है पर चंद्रबली सिंह की समीक्षा भी अन्य प्रगतिवाधियों की तरह वस्तुगत ही अधिक है। 'स्वर्ण किरण', 'उत्तरा' तथा अज्ञेयजी के साहित्य को उन्होंने सांस्कृतिक विघटन और अनास्था का साहित्य कहा है^१। उनकी दृष्टि से यह सब पूँजीवादी का ही परिणाम है। चंद्रबली सिंह ने पंथ, अज्ञेय, जयवंतीचरण वर्मा, हार्दय कोशी आदि में प्रतिक्रियावादी रस देखे हैं। इस प्रकार चंद्रबली सिंह की समीक्षा भी लोकदृष्टि पर आधारित मार्क्सवादी ही है।

मनोविरलेषणात्मक समीक्षापद्धति

साधारणी काव्य तथा सौष्ठववादी समीक्षा की प्रतिक्रिया बर्चार्थवादी आचार पर व्यक्तियादी तथा समान्यवादी साहित्य के दर्शनों के रूप में हुई। यह प्रतिक्रिया कुछ समय तक समवेत रूप में भी रही, पर बाद में यह दो चाराओं में बँट गई और इनका विकास पारस्परिक विरोध, आलोचना प्रत्यालोचना में जी हुआ। समान्यवादी साहित्य-दर्शन का विवेचन हम पहले कर चुके हैं। व्यक्तिगत को साहित्य का मूल तत्त्व माननेवाली विचारधारा नहन, गंभीर एवं वैज्ञानिक होकर मनोविरलेषणात्मक समीक्षा-पद्धति बन गई है। व्यक्तियादी साहित्यदर्शन इस रूप में एक विशिष्ट वैज्ञानिक रूप धारण कर लेता है। इसका अन्त्य रूपों में विकास भी संभव है पर हिंदी में मनो-विरलेषणात्मक पर आधारित व्यक्तियादी दर्शन के अतिरिक्त अन्य दृष्टियों का सुस्पष्ट विकास नहीं हो पाया है। व्यक्तियादी बर्चार्थवाद पर टिकी हुई यह पद्धति एक स्वतंत्र समीक्षादर्शन है, शैलीमान नहीं। यह व्यक्ति की निजी चेतना, अंतरचेतना की अग्नि-व्यक्ति को कला और साहित्य का प्रमुख तत्त्व मानती है। सामाजिक परिस्थितियाँ कवि के व्यक्तित्व के निर्माण में योग तो देती हैं पर व्यक्ति की एक स्वतंत्र सत्ता भी है। इसके अनुसार यही स्वतंत्र सत्ता साहित्य के लिये उत्तरदायी है। यह विचारधारा व्यक्ति को ही काव्य का हेतु और प्रयोजन दोनों मानती है। काव्य और कला को भी स्वयं की तरह ये विचारक अंतरचेतना की ही अग्निव्यक्ति मानते हैं। स्वयं में अंतरचेतना प्रतीकों के माध्यम से अग्निव्यक्त होती है। ये प्रतीक अंतरचेतना की ही सृष्टि होते हैं, काव्य और कला में जो कलाकार की अंतरचेतना से उद्भूत प्रतीक ही उसके निजी व्यक्तित्व को अग्निव्यक्त करते हैं। अंतरचेतना से सीधे उद्भूत न होनेवाले प्रतीक ही कुनिर्मित सृष्टिरूप काव्य को जन्म देते हैं। अपने प्रतीकों का काव्य ही पाठक को अंतरचेतना को अग्निव्यक्ति का अवसर देकर रचना के द्वारा उसके व्यक्तित्व का उन्मूलन करता है। इस सिद्धांत में यही काव्य का प्रयोजन माना गया। कवि के व्यक्तित्व के सामाजिक संस्कार बाह्यमान हैं। इसलिये वे काव्य की सृष्टि से दूरवर्ती और अनुपादेय हैं।

सैद्धांतिक आधार

फ्रायड, एबलर और युंग के मनोविरलेषणात्मक सिद्धांतों पर ही यह पद्धति टिकी हुई है। फ्रायड मानता है कि सामाजिक संबंधों के कारण मानव की अनेक वासनाएँ और सामूहिक सहृदय दृष्टियाँ चेतन स्तर पर अतृप्त रह जाती हैं, और अर्धचेतन में छिप जाती हैं। कामवासना को फ्रायड सबसे प्रधान मानता है, अर्ध-चेतन में छपी हुई वासनाएँ अग्निव्यक्ति के लिये आक्रान्त हो जाती हैं। पर अपने अग्रणी रूप में अकट न होकर कुछ उदात्तीकृत रूप में स्वरूप बदलकर तथा प्रतीकों में

परिष्कृत होकर अथवा उनका आचरण प्रारम्भ करके ही अभिव्यक्त होती हैं। स्वप्न, मूल, हृदय, विनोद, कला और साहित्य ही इनकी अभिव्यक्ति के क्षेत्र हैं। इन कलाशास्त्रों की अभिव्यक्ति से रचना होता है और यही आनंद का हेतु है, इस रचना से कलाशास्त्रों का उत्पन्न हो जाता है। इससे स्पष्ट है कि मनोविरलेषणात्मक कला और कला के आनंद को रचनात्मक मानता है। यह रचना से निम्न एवं निम्न कोटि का है। समित बासनाएँ व्यक्ति और समाज दोनों के जीवन को परिपालित करनेवाली प्रमुख शक्तियाँ हैं। इनकी स्वस्थ अभिव्यक्ति और उत्पन्न में ही संस्कृति का विकास है। साहित्य और कला इस विकास के सुंदरतम एवं सबसे अधिक शक्तिसंपन्न साधन हैं। इस सिद्धांत में साहित्य का प्रयोग तथा उसकी उच्चता का मान इन वृत्तियों का स्वस्थ उत्पन्न ही माना गया है। फ़ायद जीवन के सभी कार्यों के मूल में काम-वासना का अस्तित्व मानते हैं, पर एडगर ने प्रभुत्व की कामना को सबसे अधिक महत्व दिया है। मानव अपने व्यक्तित्व के महत्व की समाज द्वारा स्वीकृति चाहता है। इस इच्छा की पूर्ति न होने पर उसमें हीनता का भाव आता है, और हीनता-ग्रंथि बन जाती है। यह एक क्षेत्र की हीनता के भाव की क्षतिपूर्ति दूसरे क्षेत्र में करने का प्रयत्न करता है। स्वप्न, कल्पना, कला आदि में भी इसकी पूर्ति होती है। एडगर की मान्यता है कि मानव इसके लिये नवीन क्षेत्रों की उद्घाटना भी कर लेता है। कला, साहित्य आदि ऐसे ही नवीन उद्घाटित क्षेत्र हैं। नवमय उन्मेष करनेवाली बुद्धि भी इसी का परिणाम है। यह पूर्ति भी स्वस्थ एवं असस्वस्थ दोनों प्रकार की हो सकती है। साहित्य और कला अपने प्रकृत रूप में स्वस्थ पूर्ति का ही साधन हैं। युग ने इन सबके मूल में जीवनेच्छा को माना है। मानव में अक्षित रहने की ही नहीं क्षमता रहने की भी प्रवृत्ति एवं सहज जाकांचा है। यही जीवनेच्छा व्यक्ति को क्षमता कर देनेवाले कार्यों में प्रवृत्त करती है, साहित्य और कला के मूल में युग की वृद्धि से यही क्षमता होने की इच्छा कार्य कर रही है। लोक, वित्त और पुत्र की ऐश्वर्यों के मूल में भी यही जीवनेच्छा है। कामवासना और प्रभुत्व की कामना इसी जीवनेच्छा के दो प्रकार हैं। काम के प्राधान्य से व्यक्ति अंतर्मुखी तथा प्रभुत्व की कामना के कारण बहिर्मुखी हो जाता है। सर्वत्र मानव की जीवनेच्छा की ही अभिव्यक्ति है। मानव का व्यक्तित्व ही इस सर्वत्र के स्वरूप का नियंत्रण करता है। यही कारण है कि प्रभुत्व की कामनावाले बहिर्मुखी तथा कामवासना के प्राधान्यवाले अंतर्मुखी व्यक्तियों के साहित्यों में वर्णनविषय, चरित्र, शैली आदि का बर्तान अंतर रहता है। अंतर्मुखी कवि की रचनाएँ व्यक्तिप्रधान तथा बहिर्मुखी की विषयप्रधान होती हैं। ये सभी सिद्धांत व्यक्तिवादी हैं। मनोविरलेषण के इन सिद्धांतों ने हिंदीसंभन और मानव दोनों को ही प्रभावित किया है पर मानव की अनेकता इस विचारधारा से सर्वत्र अधिक प्रभावित हुआ है। मानवक्षेत्र में भी इससे हिंदी में एक स्वतंत्र संप्रदाय को जन्म दे दिया है।

व्यावहारिक समीक्षा

हिंदी के मनोविरलेषणात्मक समीक्षकों ने आधुनिक काव्य की गतिविधि पर कला की वैयक्तिकता तथा जीवनशक्ति प्रदान करने की क्षमता की दृष्टि से विचार किया है। इन्होंने साधुशक्ति के अभाव का भी विरलेषण किया है। यह समीक्षक आत्मावादी काव्य के कलात्मक सौष्ठव के प्रशंसक हैं पर उन्होंने उनकी विकासिताअन्वय पर्यायवाची प्रवृत्ति की ओर विद्या भी की है। प्रगतिवाद को भी इन्होंने कुंठाओं का ही परिणाम कहा है। प्रगतिवादियों के मूल चिन्तकों में उन्हें दमित वास्तव्यों के दर्शन होते हैं। बोसोनी ने आत्मावादी काव्य में दार्ढ्यता और विकृत मनोभावों की आकांक्षा के दर्शन किए हैं। उनका कहना है प्रगतिवादी काव्य के मूल में सामूहिक कल्याण की कामना नहीं; कवि के अपने महत्त्व की स्थापना की भावना है। वे प्रगतिवाद के समाजविरोध के उद्गारों में रोमांटिक रस का आनंद मानते हैं। इस प्रकार उन्होंने प्रगतिवाद का मनोविरलेषणात्मक विवेचन किया है। धीरे धीरे इनको मार्क्सवाद व्यापक जीवनदर्शन नहीं अपितु मात्र धर्मवीरता का एकांगी अस्त्र प्रतीत होने लगा है। उसमें साहित्य के वास्तविक मूल्यांकन की क्षमता भी इन्हें नहीं प्रतीत होती है। इनकी समीक्षापद्धति प्रधानतः विरलेषणात्मक है। कवि के व्यक्तित्व, काव्य-वस्तु के स्वरूप, अरिष्ट आदि सभी का मनोवैज्ञानिक एवं मनोविरलेषणात्मक विवेचन तथा उनकी मूल प्रेरक शक्ति के रूप में विद्यमान कुंठाओं का स्वकल्पनधारण ही इस पद्धति का प्रधान उद्देश्य है। कहीं कहीं समीक्षक उनके स्वस्थ और असत्त्व होने का संकेत भी कर देता है। पर आलोच्य ग्रंथ रचना के द्वारा कितना और कैसे स्वास्थ्य प्रदान कर सका है, इसकी व्याख्या वे नहीं कर पाए हैं। आलोच्य रचना के काव्यत्व के स्तर प्रतिपादन के लिये यह पद्धति किसी भी मानदंड को नहीं उभार पाई है।

प्रमुख समीक्षक : अज्ञेय

हिंदी में मनोविरलेषणात्मक समीक्षापद्धति के प्रधान समीक्षक अज्ञेय तथा इलाचंद्र जोशी हैं। स्वध्वंशतावादी एवं सौष्ठववादी समीक्षापद्धति के प्रसार, पंथ आदि कविसमीक्षकों के बाद के भौतिक कर्मविवृतकों में अज्ञेयजी का स्थान सर्वोपरि माना जा सकता है। इनका चिंतन सभी विकासशील है। पिछले दशक में भी इनकी काव्यसंबंधी मान्यताएँ बहुत विकासशील रही हैं। प्रारंभ में अज्ञेयजी की साहित्य-संबंधी धारणा प्रधानतः एकतरफे प्रभावित थी। प्रमुख की कामना और चरित्रपूर्ति के सिद्धांतों को ही उन्होंने कला के मूल में माना है। उनकी दृष्टि से कला व्यक्ति की प्रमुख की कामना और समाज में अपनी उपबोधिता सिद्ध करने की भावना से सृष्ट नहीं बन है। धर्मव्यवस्था को भी अज्ञेयजी ऐसी नहीं समझते थे—‘हमारे कल्पित प्राणी ने

हमारे कल्पित समाज के जीवन में नाश लेना कठिन पाकर अपनी अनुपयोगिता की अनु-
भूति से ब्राह्म होकर अपने विद्रोह द्वारा इस जीवन का खेन विकसित कर दिया। उसे एक
नई कल्पोन्मिता सिखाई है। पहली कलाचेष्टा ऐसा ही विद्रोह रहा होगा^१। भजेय के
अनुसार व्यक्तित्व की एक प्राथम्यता होती है, उसकी मौलिकता का एक अनीनृत रस
होता है। यह परिस्थितियों के समक्ष समर्पण नहीं करता, अपितु उनके स्वीकृति
चाहता है। यही विद्रोह का कारण भी है। यही अंत उन्नयन और उत्तिष्ठति की
प्रेरणा देता है। इसी अंत के विद्रोह को भजेयजी कला मानते हैं—‘कला सामाजिक
अनुपयोगिता की अनुभूति के विरुद्ध अपने को प्रमाखित करनेका प्रयत्न है, अपर्याप्तता
के विरुद्ध विद्रोह है^२’। इससे स्पष्ट है कि उस समय के भजेय की विचारधारा का
प्रधान उपजीव्य एकरस है। पर वे वासनाओं के दमन का फायरबाला सिद्धांत भी
मानते हैं। उस युग की चारखा के अनुसार व्यक्ति के विशिष्ट अंत की खोज, उसके
प्रेरक रूप का विरूपण, उस अंत का विरलेषण तथा मूल्यांकन ही भजेय की दृष्टि
से समीचा है। इस दृष्टि से उन्होंने प्राचुरिक हिंदी साहित्य की प्रवृत्तियों और कला-
कारों का अध्ययन भी किया है। जब परिस्थितियों के विरोध के कारण कलाकार
का व्यक्तित्व खंडित हो जाता है तब उसमें पलायन का नाश जायता है। प्रसाद के
आभावात् और प्रेमचंद के सुचारवाद में भजेय को इसी पलायन के दर्शन होते हैं।
प्रतिपाद को वे सामाजिक और राजनैतिक परिस्थितियों की व्यवस्था का परिचालन
कहते हैं^३। सर्वहारा वर्ग के साहित्यसृजन की उपयुक्तता के सिद्धांत का भी भजेय
खंडन करते हैं। पिछले दशक में भजेय के साहित्यसिद्धांत का आधार अपर्याप्तता की
अनुभूति तथा उसके विरुद्ध विद्रोह था। ‘त्रिशंकु’ में ही भजेय ने कविता को व्यक्तित्व
का अनिव्यंजन नहीं अपितु व्यक्तित्व का मोक्ष कहा है^४। यही चिन्तन नाश में
विवेकिकता तथा आत्मविलयन के रूप में परिणत हो गया है। ‘आत्मनेपथ’ में भजेय
ने कला या काव्य को व्यक्तित्व का संपूर्ण विलयन, महत्तर इकाई में उसका विलयन,
माना है^५। इसके बिलन में भजेय ने साहित्य के मूल्यों में सौंदर्य और नीति पर
भी प्रोढ़ विचारधारा प्रदान की है। वे सौंदर्यमूल्यों में सत्य और वक्रता को स्थान
देते हैं। उनके अनुसार सीधी रेखा नहीं अपितु वक्र रेखा कला है। पुष्ट सौंदर्यबोध के साथ
पुष्ट नैतिक बोध का होना भजेय ने सहज एवं अपरिहार्य माना है^६। यह वास्तविक स्थिति

१. भजेय : त्रिशंकु : सौंदर्यबोध, पृष्ठ २६।

२. यही : त्रिशंकु : कला का स्वभाव, पृष्ठ २६।

३. यही : त्रिशंकु : पृष्ठ ६७।

४. यही : त्रिशंकु : पृष्ठ ३६।

५. यही : आत्मनेपथ : पृष्ठ ३३।

६. कल्पना (मार्च १९६१) : सौंदर्यबोध और सितत्वबोध।

भी है। सौंदर्य और मंगल का अंतर्बिरोध कभी संभव ही नहीं। अतः इस सौंदर्य को सामाजिक मंगल या सौंदर्य से अधिक बहुतर एवं स्थायी भी मानते हैं। 'नई समीक्षा' को मूल आधारभूति देनेवाली यह चिन्ताबारा अभी विकासशील है। हिंदीसमीक्षा की यह अद्यतन अवस्था है। इसमें साधारणीकरण तथा अन्य भारतीय सिद्धांतों (रस आदि) की कुछ नवीन आशय दिए जा रहे हैं। हिंदीसमीक्षा की शुक्लपद्धति सौष्ठववादी, मानवतावादी चेतनाएँ कुछ नवीन स्तरों में विकसित हो रही हैं। अतः तथा अन्य लोगों पर रिचर्ड्स आदि का प्रभाव भी गहरा पड़ा है। इससे समन्वय की भांकांका भी वृद्धि हो रही है। पर इसका प्रधान विकासयुग बाव का ही है। उसके बीच पिछले दशक में अत्यंत स्पष्ट हो गए थे। वे ही प्रचुरित हो रहे हैं। इसी लिये विवेचन की सुबोचता के लिये यह संचित निरूपण आवश्यक था। 'सार सतक' की भूमिकाओं के अतिरिक्त 'विशंकु', 'आत्मनेपद', 'आश का भारतीय साहित्य' तथा पत्रिकाओं के लेखों में अतः का समीक्षासाहित्य है। इन रचनाओं में व्यावहारिक एवं सैद्धांतिक समीक्षाओं का प्रायः एक में संमिश्र करनेवाली हिंदीसमीक्षा की आधुनिक शैली को अपनाया गया है। इनकी अधिकांश रचनाएँ आलोच्यकाल के बाव की हैं।

इलाचंद जोशी

आपका दृष्टिकोण प्रारंभ से ही कुछ समन्वयवादी रहा है। उन्होंने अपनी व्यावहारिक एवं सैद्धांतिक समीक्षाओं में एकर और फायद दोनों के सिद्धांतों का लुभ प्रयोग किया है। स्वप्न की तरह कला में भी दमित वासनाएँ ही अपना स्वरूप बदल कर आती हैं, यह बात जोशी जी को मान्य है। इसी से वे अस्पष्टता और रूपक की साहित्य के अनिवार्य अंग मानते हैं। 'शेषनाम की तरह फन उठाकर ऊपर आने-वाली दमित वासनाओं की भ्रष्ट शक्ति में ही कला की अभिव्यक्ति ही प्रमुख प्रेरणा है'। जोशीजी ने हीन भावना की क्षतिपूर्ति तथा अहम् भाव के सिद्धांतों का भी साहित्य और समीक्षा में महत्व माना है। इस प्रकार उन्होंने मनोविरलेषणशास्त्र के सभी सिद्धांतों का उपयोग किया है। वे साहित्य और समीक्षा का उद्देश्य जीवन को स्वस्थ मार्ग पर ले चलना मानते हैं। मनोविरलेषणशास्त्र अस्वस्थ मार्गों की प्रेरणाओं का उद्घाटन करके मानव को जीवन का स्वस्थ मार्ग दिखाता है। जोशीजी मनोविरलेषण का इतना ही उपयोग मानते हैं। उनका कहना है 'किसी कलाकार की कृति से उसके मन के भीतर की अंतरचेतना में निहित पारस्विक प्रवृत्तियों के कारण अथवा स्वास्थ्यकर मानवीय भावनाओं के आलोचन का पता निश्चित रूप से लगाया जा सकता है'^{१२}। यह कार्य उनके अनुसार मनोविरलेषणशास्त्र द्वारा ही

१. इलाचंद जोशी : विवेचना, पृष्ठ ३४।

२. वही : पृष्ठ ५१।

संभव है। जोशीजी अपने को अतिशय (अतिवादी नहीं) समीक्षक कहते हैं, वे काव्य का सत्य मंगलसम्बन्धित सौंदर्य मानते हैं। इसी सौंदर्य का अन्वेषण जोशीजी का समीक्षक करता है। जोशीजी सौंदर्यान्वेषी समीक्षक हैं, इस चिरंतन मंगलमय सौंदर्य की प्रेरणाओं का अध्ययन करने के लिये ही उन्होंने मनोविरलेखण शास्त्र का सहारा लिया। जोशीजी ने अपनी व्यावहारिक समीक्षाओं में क्रायड और एडर के सिद्धांतों का स्पष्ट उपयोग किया है। वे छायावाद को दमित और अतृप्त भावनाओं का परिणाम मानते हैं, उन कवियों में हीन भावना के दर्शन करते हैं और उनके काव्य को उस भावना की प्रतिपूर्ति के प्रयास के रूप में ही देखते हैं। अतिवाद को भी उन्होंने हीन भावना का परिणाम ही कहा है। जोशीजी में सांप्रदायिक कट्टरता का प्रभाव है। उन्होंने एक ही लकड़ी से सबको हाँकने की कठिनायिता नहीं अपनाई है। पंथ की गवीन रचनाओं के मूल में उन्हें अहम् के विस्फोट के दर्शन होते हैं पर कामायनी को उन्होंने छायावाद का अनाद कहा है। अतिशयता की कोटि पर पहुँचकर समष्टिवाद और व्यक्तिवाद दोनों ही जोशीजी की दृष्टि में अस्वास्थ्यकर हो जाते हैं। उन्होंने अज्ञेयजी के शंकर के अहम् भाव की तीव्र आलोचना की है। व्यक्तिवादी वार्धक्य पर आधारित अज्ञेयजी की रचनाओं में भी उन्हें कई स्थानों में जीवनशक्ति का अभाव लगता है। इससे स्पष्ट है कि उनका दृष्टिकोण सांख्यविक आग्रहों से मुक्त है। इनमें सौंदर्यान्वेषी तथा मनोविरलेखणात्मक समीक्षक के समन्वित रूप के दर्शन होते हैं। मनोविरलेखणशास्त्रियों में पारस्परिक मतभेद कम तथा अपने सिद्धांतों के प्रति अधिक निष्ठा है।

पर हिंदी समीक्षा के नए परिप्रेक्ष्य में कुछ ऐसा स्पष्ट होता जा रहा है कि मनोविरलेखणात्मक समीक्षापद्धति के तत्त्व दूसरी पद्धतियों में विलीन होते जा रहे हैं। वस्तुतः यह विताचार प्रयोगवादी तथा नई समीक्षा द्वारा आत्मसात् कर ली गई है। इससे आज हिंदी के लिये इसे स्वतंत्र समीक्षासंप्रदाय कहना उतना समीचीन नहीं रह गया। इसके प्रधान स्तंभ रहे अज्ञेय और इलाचंद जोशी। अज्ञेय 'नई समीक्षा' के प्रमुख आचार्य हो गए हैं। उस नई समीक्षा में मनोविरलेखणात्मक चिंतन से प्राप्त तत्व अप्राप्त तो नहीं पर वे मूल आधारभूमि नहीं हैं। जोशीजी समन्वयवाद के पोषक हो गए हैं। मनोविरलेखणात्मक समीक्षापद्धति कवि के व्यक्तित्व की अंतरचेतना का काव्य के साथ गहरा संबंध स्थापित कर देती है। यह सिद्धांत स्वयं ही एकांगी है। फिर इसमें सर्वनस्वों का स्पष्ट विवेचन नहीं हो पाया जिससे उच्च साहित्य को श्रेष्ठ साहित्य से पृथक् किया जा सकता। हिंदीसमीक्षा की इस पद्धति के साहित्यमूल्यों का वैज्ञानिक चिंतन भी बहुत गहराई तक नहीं जा पाया, व्यावहारिक समीक्षा में तो इनका उपयोग और भी सतही रहा है। फिर भी कवि के व्यक्तित्व, उसके

स्वस्थ तथा अस्वस्थ.....के अनुकरण, काव्यवस्तु के चुनाव, प्रतीकविधान आदि को समझने के लिये इस चिंतनपद्धति की हिंदीसमीक्षा को देन अवश्य ही महत्वपूर्ण एवं स्वाधी है। इसने हिंदीसमीक्षा के विकासक्रम को प्रगति प्रदान की है।

नई समीक्षा

नई समीक्षा : महापुरुषों से उत्पन्न कठोर जीवनसंघर्ष की चेतना को आत्मसात् करने तथा उसे अभिव्यक्ति देने में छायावादी एवं रहस्यवादी काव्यपद्धतियाँ असमर्थ रहीं। उनकी प्रतिक्रिया में आगी हुई प्रतिक्रादी एवं अंतश्चेतनावादी काव्य-वाराएँ जीवन के वार्थ को स्वर देने में प्रवृत्त हुई थीं। उनमें इसकी कुछ क्षमता भी थी। पर वे अपनी ही सांप्रदायिक मान्यताओं और रुढ़ियों में जकड़ जाने के कारण असली अर्थ में दुःखबोध को साकार नहीं कर पाईं। मार्क्सवाद अपने पूर्वनिश्चित मार्गों पर जीवन को ढकेलने की कुत्रिमता, सांप्रदायिकता एवं अपनी ही रुढ़िवादिता में फँस जाने के कारण चिरव्यापी जीवन को तथा प्रधानतः भारतीय जीवन को विकास का सही मार्ग दिखाने में असमर्थ रहा। अंतश्चेतनावादियों ने भी मानव को कुछ बेची हुई कुंठाओं से नियंत्रित तथा पूर्वनिश्चित दिशाओं में संशुद्ध चलनेवाला मानव मान लिया था। इन सबमें सही, स्वतंत्र, अपने भाग्य के स्वयं निर्माता, समाज एवं परिवेश की सापेक्षता में निर्मित व्यक्तित्वबाने वार्थ मानव की उपेक्षा हुई। प्रयोगवाद इसी रुढ़िप्रस्तुता से मुक्ति प्राप्त करने की पूर्वनीटिका का और नई कविता एवं नवलेखन इसी का व्यवस्थित प्रवास है। यह नई वारा इस मानव के वार्थ को कितना अंकित कर पाई है, यह मूल्यांकन का विषय है, पर इसकी मूल आकांक्षा यही है। जैसे छायावादी समीक्षा का सम्यक् मूल्यांकन शुक्लसमीक्षा नहीं कर पाई थी और उसके परिणामस्वरूप नवीन स्वच्छंदतावादी एवं सौंदर्यवादी समीक्षाचेतना ने जन्म लिया था, वैसे ही इस नए साहित्य के मूल्यांकन में पूर्ववर्ती समीक्षात्मक प्रणालियाँ कुंठित हो गईं और एक नई समीक्षात्मक चेतना का प्रादुर्भाव हुआ। इस नए साहित्य का मूल्यांकन करने के लिये जो साहित्यचेतना साकार हो रही है, उसी को हम नई समीक्षा के नाम से अभिहित कर सकते हैं। इसका मूल आधार नव-मानवतावाद है। अतिवार्थवाद, अस्तित्ववाद एवं अरविददर्शन के अतिमानववाद का इस चेतना के निर्माण पर गहरा प्रभाव है। नई समीक्षात्मक चेतना साहित्येतर मानदंडों के आक्रामक रूपों से मुक्ति चाहती है और साहित्य का विशुद्ध साहित्य के रूप में मूल्यांकन करने की अभिलाषिणी है। इसी लिये यह कलाकार की सर्वमान्यता तथा उसकी रचनाप्रक्रिया के विश्लेषण पर जोर दे रही है। इस समीक्षा का समीक्षक सौंदर्यबोध के विकासशील रूप में ही साहित्य के शायद ही मूल्यों को देखना चाहता है। यह समीक्षात्मक चेतना बौद्धिकता को साहित्य का अभिवार्थ एवं उत्कृष्ट

तत्त्व मानकर चलती है। अभी इस समीक्षात्मक चेतना का स्वरूप पूर्णतः संघटित नहीं हो पाया है। अतः इसके इत्यन्तु रूप का निर्वचन भी भविष्य की वस्तु है।

‘तारससक’ का प्रकाशन सन् १९४३ ई० में हुआ। हिंदी में प्रयोगवादी चेतना का जन्म इसी समय हुआ है। इस समय छायावाद एवं रहस्यवाद के विरोधी स्वर तो काफी प्रबल हो चुके थे, पर तारससक में कतिपय कविसमीक्षकों ने कम्युनिस्ट विचारधाराका भी विरोध प्रारंभ कर दिया था। यह चिंताधारा नई समीक्षा की पूर्व-पीठिका है। ‘प्रतीक’ पत्रिका (१९४६) के प्रकाशन से नई समीक्षात्मक चेतना कुछ स्पष्ट रूप में साकार होने लगी थी। प्रतीक में आलोचना और पुस्तकसमीक्षा को गंभीरता के साथ ग्रहण करने का प्रयास किया गया। ‘मिरती दीवारें’, ‘देढ़े मेढ़े रास्ते’, ‘कुरुक्षेत्र’ पर समीक्षाएँ प्रकाशित हुईं।

प्रतीक के बाद आलोचना का प्रकाशन महत्वपूर्ण उपलब्धि है। सन् १९५३ से बर्मवीर भारती तथा उनके सहयोगियों के संपादन में इसका प्रकाशन हुआ। बाद में आचार्य नंददुलारे बाजपेयी, सिवदान सिंह चौहान और भाजकल डा० नामवर सिंह इसके संपादक हैं। ‘उपग्राह’, ‘काव्यालोचन’ तथा ‘स्वातंत्र्योत्तर साहित्य’ विशेषांक विशेष उपलब्धियाँ हैं। सन् १९५८ में रामविलास शर्मा के संपादकत्व में ‘समालोचक’ दो वर्ष तक चला। सन् १९६२ से नर्मद के संपादकत्व में ‘वाचिकी’ तथा १९६७ से प्रो० देवेन्द्रनाथ शर्मा के संपादकत्व में प्रकाशित ‘समीक्षा’ उल्लेखनीय उपलब्धि है। संमेलन पत्रिका, भा० प्र० पत्रिका, हिंदुस्तानी के अतिरिक्त बालकृष्ण राय के संपादकत्व में ‘माध्यम’ ने विशेष योग दिया है।

नई कविता (१९५४ ई०) नामक पत्रिका से तो निश्चित रूप से ही यह नई चिंताधारा बन गई थी। उसके बाद से तो अनेक नव पत्रिकाओं के परिचंबावों, परिचर्चाओं तथा स्वतंत्र लेखों द्वारा यह धारा पुष्ट हो रही है। अज्ञेय के ‘चिरांजु’ (१९४३), आत्मनेपद (१९६०), हिंदी साहित्य एक परिचय (१९६७), डा० देवराज के साहित्य चिंता (१९५०), साहित्य और संस्कृति (१९५८), इति-क्रियाएँ (१९६५), लक्ष्मीकांत वर्मा का ‘नई कविता के प्रतिमान’, (१९५७), बर्मवीर भारती का ‘मानवमूल्य और साहित्य’ (१९६० ई०), रामस्वरूप चतुर्वेदी का ‘मण्डलेखन’ (१९६० ई०), डॉ० रघुवंश का ‘साहित्य का नया परिप्रेक्ष्य’ (१९६३), डॉ० वेदीशंकर अवस्थी का ‘विवेक के रंग’, राजेंद्र बादव का ‘तुमिर्वा एक समानांतर (भूमिका भाग)’ आदि इस धारा की उल्लेखनीय सामग्री है।

इस धारा को सबसे प्रमुख, शक्तिशाली एवं नया मोड़ देनेवाली क्रांतिकारी प्रतिभा अज्ञेय हैं। इनमें सर्जन, माधन एवं चिंतन तीनों का अद्भुत मिश्रण है। ये

मान्यवाद को मान एकांकी विचारधारा मानते हैं, जीवनदर्शन नहीं। इसके विरोध में उन्होंने मानवतावादी दृष्टि की स्थापना की है। नैतिकता, भाष्यात्मिकता, समाज-वादी मथार्थवाद सभी की अपेक्षा अज्ञेय मानवीय संवेदनाओं की मथार्थता को महत्त्व देते हैं, जो इस नए चिंतन की आधारभूमि है। इस प्रकार अज्ञेय इस धारा के प्रमुख आधारस्तंभ हैं। अज्ञेय ने काव्य के विषय एवं वस्तु, परंपरा तथा प्रयोग, शैली, अश्लील, नैतिकता तथा सौंदर्यबोध, आधुनिकता, अहं के चित्रण, अस्तित्ववाद, प्रेयसीयता आदि महत्त्वपूर्ण सैद्धांतिक पक्षों का विवेचन किया है। इस विवेचन पर पारचात्य चिंतन का गहरा प्रभाव है, पर अज्ञेय ने उस चिंताधारा को आत्मसात् किया है। उससे उनके संपूर्ण चिंतन पर उनके व्यक्तित्व की मौलिकता की गहरी छाप है।

लक्ष्मीकांत धर्मा ने 'लघुमानव' के अपने लघु परिवेश में मथार्थ अनुभवों को महत्त्व दिया है। उन्होंने मानवजीवन के प्रेम, घृणा, सत्, असत्, क्षुधा, संयम के अंतर्विरोध के अनुभवों की मानवीय संवेदना को साहित्य में सर्वोपरि माना है। इसी आलोक में उन्होंने नए भावबोध को स्पष्ट किया है। लघुमानव के साथ चरित्र के महत्त्व को स्वीकृति मिल जाती है। युगचेतना को अनुभव की कटुता, क्रूरता, प्रतारणा आदि सभी की संवेदनीयता स्वीकार करनी पड़ती है। धर्माजी ने नई कविता का मूल्यांकन करते हुए चिंतन के तत्त्वों का स्पष्टीकरण किया है। धर्मवीर भारती ने मानव की अंतरात्मा, उसकी आंतरिकता, गौरव, विवेक, आत्मान्वेषण तथा आत्मोपलब्धि पर सबसे अधिक जोर दिया है। डॉ० रघुचंश ने प्राचीन परंपरा के प्रति भी संमान और प्रेम है। अतः उन्होंने 'रस' आदि प्राचीन सिद्धांतों का नए परिप्रेक्ष्य में पुनर्मूल्यांकन किया है। उनमें इस चिंताधारा की व्यावहारिक समीक्षा की अधिक अभिव्यक्ति मिली है। उनमें समीक्षक की प्रौढ़ता, गंभीरता तथा तटस्थता का अभाव नहीं है। उनके सजग ऐतिहासिक समीक्षक ने भारतेंदु से लेकर प्रयोगवाच एवं नई कविता तक के विकास का भ्रष्टा विरलेषण किया है, जिसे हम किसी बाद के आग्रहों से प्रायः मुक्त कह सकते हैं। उनके निष्कर्ष नई चेतना के अनुरूप हैं, पर अधिक तर्क-संगत हैं। छायावाद में आधुनिक भावबोध एवं सौंदर्यबोध की क्षमता तथा प्रयतिवाद के रुढ़ एवं एकांगी मानदंड में अतीत के साहित्य के समुचित मूल्यांकन की संभावना का विवेक इस नई चेतना से सामंजस्य रखता हुआ भी एक प्रकार से पुष्ट तर्कों पर आधारित कहा जा सकता है। डॉ० रामस्वरूप खतुर्वेदी ने इस चेतना का कई दृष्टियों से विरलेषण किया है और अंग्रेजी साहित्य के 'न्यू राइटिंग' के आंदोलन से हिंदी नवलेखन को भी संबद्ध कर दिया है। इस प्रकार उन्होंने पारचात्य चिंतन के आलोचक में इसके मानदंडों, प्रवृत्तियों आदि का विरलेषण किया है। इसको उन्होंने व्यापक आंदोलन के रूप में देखा है जिसका साहित्य की सभी विधाओं से संबंध है। आपके अन्य उल्लेखनीय ग्रंथ हैं—'भाषा और संवेदना, अज्ञेय और आधुनिक रचना की समस्या।' डॉ० जगदीश गुप्त ने 'अर्थसय' के सिद्धांत पर सबसे अधिक जोर दिया

है। 'लघुमानव' के प्रत्यय के आलोक में आधुनिक संपूर्ण काव्यसाहित्य का परीक्षण भी हुआ है। उन्होंने रसानुभूति के साथ ही सहानुभूति की भी स्थिति मानी है। यही नहीं भक्तविता आदि के विषय में भी अपने विचार व्यक्त किए हैं। वास्तव में इनके द्वारा प्रस्तुत प्रत्यय अपने आप में बहुत स्पष्ट नहीं हैं। अंग्रेजी साहित्य और समीचा के गंभीर ज्ञान के कारण विजयदेवनारायण साहू का समीचक प्रौढ़ रूप में उभरा है। वे साहित्य को अलंङ्घन कर हिंदी साहित्य के दशकों एवं युगों की समीचा करते हैं।

नई चेतना पर दूसरी धारा के समीचकों ने भी पर्याप्त विचार किया है। उनका दृष्टिकोण प्रायः सहानुभूतिशून्य एवं संडनात्मक ही अधिक कहा जा सकता है। पंत, स्वर्गीय बाजपेयी और नगेंद्र का विवेचन प्रयोगवाद तक ही सीमित रहा है। प्रयोगवाद तो नई कविता की पूर्वपीठिका मात्र प्रस्तुत करता है। पंतजी का विवेचन अत्यंत गंभीर एवं तात्त्विक है। बालकृष्ण राव ने इस नई धारा पर अत्यंत सहानुभूतिपूर्वक विचार किया है। उनका प्रतिपादन भी अत्यंत प्रौढ़ है। धीरे धीरे वह नई बिताधारा हिंदी चिंतकों का ध्यान आकृष्ट कर रही है और उसे सहानुभूति भी मिल रही है। यह हिंदी साहित्य की नवीन उपलब्धि का आभास दे रही है। वे साहित्य के साथ ही जीवन के समीचक हैं, इससे वे इतिहास, संस्कृति, मानवशास्त्र के प्रबुद्ध अभ्येता भी हैं। एक विशेष विचारधारा के प्रति आकृष्ट होते हुए भी इनकी समीचा में आग्रह नहीं है।

मुक्त प्रयास

ऊपर हमने संप्रदायों में बँटी हुई तथा हिंदीसमीचा की मूल विकासशील समीचाचेतना पर विचार किया है। पर संप्रदायों के आग्रहों से मुक्त तथा सभी ओरों से उपयोगी तत्त्व ग्रहण करनेवाली समीचाचेतना भी आज हिंदी में विद्यमान है। इस चेतना के कई रूप हैं तथा एक रूप का एक समीचासंप्रदाय से अन्य की अपेक्षा अधिक निकट का संबंध भी माना जा सकता है। सभी संप्रदायों के कुछ समीचकों में समन्वय की आकांक्षा है, जिनका हम ऊपर निर्देश कर चुके हैं। उन सबकी ही समीचाएँ इस मुक्त धारा को पुष्ट कर रही हैं। इस प्रकार समन्वयवादी चेतना के विकास में इन मुक्त प्रयासों का भी महत्वपूर्ण सहयोग है। डा० देवराज की समीचा में सौष्ठववादी समीचा से अधिक तत्त्व ग्रहण करने तथा उसी को समन्वय का मूल आधार बनानेवाली मुक्त पद्धति के दर्शन होते हैं। 'आधावाद का पतन', 'साहित्य बिता', 'आधुनिक समीचा' और 'प्रतिक्रियाएँ' नामक उनकी रचनाएँ सैद्धांतिक एवं व्यावहारिक समीचा के प्रौढ़ प्रयास हैं। इन प्रयासों को हम संप्रदायों के बंधनों से मुक्त तथा स्वच्छंद कह सकते हैं। इनमें गंभीर चिंतन का आधार सांस्कृतिक है। डा० देवराज सांस्कृतिक बोध को साहित्य के मूल्यांकन का मूल आधार बनाना चाहते हैं, पर अभी यह चिंतन स्पष्ट एवं प्रौढ़ आधार पर स्थापित नहीं कहा जा सकता है।

प्रकाशक माधवे, नलिनीबिबेचन शर्मा, इन्द्रनाथ मदान आदि अनेक आधुनिक समीक्षक मुक्तधारा के विकास के लिये प्रयासशील कहे जा सकते हैं। इसके अतिरिक्त हिंदी का शोधकार्य भी विकासोन्मुख है। उसमें भी अनेक दृष्टिकोणों, पद्धतियों एवं तरीकों का प्रयोग हो रहा है।

लोकसाहित्यिक अध्ययन

साहित्य का लोकसाहित्यिक अध्ययन भी इस काल की समीक्षा का विशेष रूप है। लोकजीवन एवं लोकसंस्कृति किस प्रकार साहित्य में रूपायित होते हैं? विभिन्न काव्यधाराओं, एवं ग्रंथों के विषय, अभिव्यंजना और शैली को लोकजीवन ने कैसे प्रभावित किया है? आदि अनेक प्रश्नों पर इस पद्धति में गंभीर विवेचन हुआ है। इससे जनपदीय एवं सामासिक संस्कृति तथा साहित्यिके पारस्परिक संबंध पर अच्छा प्रकाश पड़ रहा है। डा० कन्हैयालाल बहुल, डा० सत्येंद्र, डा० कृष्णदेव उपाध्याय, इस क्षेत्र में महत्वपूर्ण कार्य कर रहे हैं। 'राजस्थानी कहावतों की संवेष्टा और वैज्ञानिक अध्ययन', 'ब्रज लोकसाहित्य का अध्ययन', 'मैथिली लोकगीतों का अध्ययन', 'हिंदी उपन्यासों में लोकतत्व', 'अध्यकासीन काव्य में लोकतत्व' आदि इस पद्धति के कतिपय प्रमुख ग्रंथ हैं। डा० सत्येंद्र का ग्रंथ 'लोकसाहित्य विज्ञान' इस विद्या में मानवैत प्रस्तुत करता है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि समीक्षा के क्षेत्र में डा० सत्येंद्र सुख-गुण से ही आ चुके थे, 'गुप्तजी कला', 'प्रेमचंद की कहानी कला', 'मृगनयनी', 'सूर की काँकी' आपके उल्लेख ग्रंथ हैं।

पाठालोचन

टीकापद्धति अत्यंत प्राचीन समीक्षाशैली है। इसमें पाठांतरों तथा शुद्ध पाठों पर विचार होता था। पाठालोचन के रूप में इसने नया रूप धारण किया है। आधुनिक कला में ग्रंथ की अंतरंग एवं बहिरंग परीक्षा से इसके प्रौढ़ एवं वैज्ञानिक स्वरूप का विकास हो रहा है। पं० विश्वनाथप्रसाद मिश्र तथा डा० माताप्रसाद गुप्त का कार्य इस दिशा में भग्यशी है। डा० परमेश्वरीलाल गुप्त तथा डा० पारसनाथ तिवारी भी इस विद्या में संलग्न हैं। 'रामचरितमानस', 'पृथ्वीराज रासो', 'जायसी ग्रंथावली', कबीर, सूर, बिहारी आदि के प्रामाणिक पाठ प्रस्तुत करने के स्तुत्य प्रयास हुए हैं और हो रहे हैं। इस काल में टीकापद्धति की समीक्षाएँ भी हो रही हैं। वासुदेवशरण अग्रवाल की 'पद्ममावत' की टीका इसी पद्धति का उल्लेखनीय ग्रंथ है। विद्योती हरि की 'स्नयपत्रिका' की टीका अत्यंत प्रौढ़, गंभीर एवं प्रामाणिक है।

आधुनिक काव्यशास्त्र

ऊपर हमने हिंदी की समीक्षात्मक चेतना के विकासशील रूप के दिग्दर्शन कराए हैं। इसमें समीक्षा के व्यावहारिक, सैद्धांतिक एवं साहित्यदर्शन तीनों स्तरों का प्रवर्धन है। इससे विषय के वैज्ञानिक प्रतिपादन के लिये तीनों पर यथोचित

विचार हुआ है। साहित्यदर्शन अथवा साहित्य संबंधी मूल धारणा ही सिद्धांतों एवं मानों में साकार होती हुई व्यावहारिक समीक्षा को स्वरूप प्रदान करती है। यही साहित्यदर्शन सर्जनात्मक साहित्य के स्वरूपनिर्माण का भी प्रमुख विधायक तत्त्व है। एक युग के साहित्य का दूसरे युग के साहित्य से जो भेद होता है उसमें साहित्यदर्शन के स्वरूप का भी कम महत्वपूर्ण योग नहीं कहा जा सकता है। ऊपर हमने इतिवृत्तात्मक काल से लेकर आधुनिक काल तक के साहित्य को मूल में रहकर स्वरूप प्रदान करनेवाली साहित्यदर्शन की इस प्रेरकशक्ति के विकासशील रूप का निरूपण भी किया है। विभिन्न कलाकृतियों की भूमिकाओं के रूप में कलाकार समीक्षकों ने जो चिंतन दिया है वह इस विकासशील साहित्यदर्शन का प्रधान स्रोत है। उसी ने हिंदी की संपूर्ण समीक्षा को भी दिशा प्रदान की है। इस साहित्यदर्शन के साथ ही तथा व्यावहारिक समीक्षा के प्रतिपादन पर प्रधान दृष्टि रखते हुए हमने समीक्षा के सैद्धांतिक पक्ष का भी पर्याप्त विवेचन कर दिया है। इन तीनों की समवेत धारा ही प्रायः चलती है। पर विरलेषण तथा प्रतिपादन की सुविधा के लिये इन तीनों के पृथक्, पृथक् रूपों का विवेचन भी आवश्यक है। ऊपर हम साहित्यदर्शन तथा व्यावहारिक समीक्षा का विराट विवेचन कर चुके हैं। यहीपर हमें हिंदी के आधुनिक साहित्यशास्त्र का विवेचन करना है। एक तरह हिंदी को संस्कृतसाहित्य से अत्यंत ग्रीक, उच्चार, उन्नत एवं सर्वांगीण साहित्यशास्त्र की परंपरा विरासत में प्राप्त हुई है। दूसरी तरफ आधुनिक कला में हिंदी ने पारचात्य चिंतन से भी मुक्तहृदय होकर ग्रहण किया है। इन दोनों परंपराओं का वैज्ञानिक विरलेषण करके भाव का हिंदी चिंतक इनमें समन्वय स्थापित करता हुआ किसी सार्वभौम साहित्यशास्त्र की रूपरेखा तैयार करने का इच्छुक है। इस प्रकार हम भाव की हिंदी में साहित्यशास्त्र की तीन धाराएँ मान सकते हैं—(१) भारतीय साहित्यशास्त्र की, (२) पारचात्य साहित्यशास्त्र की और (३) समन्वयवादी। आलोच्यकाल में साहित्यशास्त्र को उक्त तीनों धाराओं की पुष्टि निबंधों तथा स्वतंत्र ग्रंथों से हो रही है। विचारस्वातंत्र्य एवं वैज्ञानिक दृष्टिकोण अपनाने की प्रवृत्ति इस युग की प्रधान चेतना है। समन्वयवादी साहित्यशास्त्र की तो यह चेतना मूल आधार ही है। पर भारतीय तथा पारचात्य साहित्यसिद्धांतों के प्रतिपादन एवं विरलेषण में भी इस चेतना को अपनाया गया है। इससे इन धाराओं के ग्रंथ भी सर्वथा उच्चार नी हुई सामग्री मात्र नहीं अपितु इनमें भी प्रायः मौलिक चिंतन का पुट है। भारतीय तत्त्वों की उपादेयता के परस की कसौटी भी भाव का वैज्ञानिक दृष्टिकोण है तथा पारचात्य तत्त्वों की परस इस वैज्ञानिक दृष्टिकोण के अतिरिक्त भारतीय साहित्यशास्त्र की मूलभूत चेतना से प्राप्त रस, शौचित्य, ज्वनि आदि से भी की गई है। इस प्रकार हिंदी अपने साहित्यशास्त्र के निर्माण की ओर अभिमुख है। शुक्लजी, प्रसाद, पंत, हजारी-प्रसाद द्विवेदी, नंददुलारे बाबूपेयी, नगेंद्र, अज्ञेय आदि जनेकों का शास्त्रचिंतन इसी के लिये प्रयत्नशील रहा है और भाव भी है। शुक्लजी की 'रस मीमांसा', प्रसादजी के

‘काव्य और कला तथा अन्य निबंध’, पंजी की भूमिकाएँ, द्विवेदीजी की ‘साहित्य मीमांसा’ बाजपेयीजी के निबंध, धर्मेयजी का सौंदर्यबोध, नगेंद्रजी का रससिद्धांत आदि हिंदी के काव्यशास्त्र के निर्माण के प्रौढ़ प्रयास तथा विभिन्न स्तरों का उपलब्धि हैं। भारतीय साहित्यशास्त्रवादी धारा के शुक्लपूर्व युग में अनेक ग्रंथ लिखे गए थे, जगन्नाथ प्रसाद ‘मानु’, हरिऔधजी, सेठ कन्हैयालाल पोद्दार आदि के ग्रंथ इस दृष्टि से अत्यंत महत्वपूर्ण रहे। पर इनका दृष्टिकोण बहुत कुछ रीतिकालीन विवेचन का प्रक्षेपण मात्र ही रहा। शुक्लयुग में आगे प्रयासों के स्वर बदले हैं। उसमें मनो-वैज्ञानिक, सौंदर्यशास्त्र, इतिहास, विज्ञान या समाजशास्त्र आदि से प्राप्त तथ्यों का भी उपयोग होने लगा है। ‘काव्यप्रकाश’, ‘साहित्यदर्पण’, ‘रसगंगाधर’ ‘ध्वन्यालोक’, ‘अमिनबभारती’, ‘भौचित्य विचार चर्चा’, ‘दशरूपक’, ‘नाट्यशास्त्र’ आदि ग्रंथों के अनुवाद भी हुए तथा उनपर आधुनिक ढंग के भाष्य भी लिखे गए। अनुवादकों तथा भाष्यकारों में शालिग्राम शास्त्रीजी, आचार्य विश्वेश्वर, सत्यनंद सिंह, जवाहरलाल चतुर्वेदी आदि ने उत्तमोत्तम काम किए हैं। इसके अतिरिक्त संस्कृत साहित्यशास्त्र के इतिहास तथा उसके विभिन्न तत्त्वों पर इस युग में कतिपय प्रौढ़ ग्रंथ प्रकाश में आए हैं। सेठ कन्हैयालाल पोद्दार का संस्कृत साहित्यशास्त्र का इतिहास (दो भाग), बलदेव उपाध्याय का ‘भारतीय साहित्यशास्त्र (दो खंड), विश्वनाथप्रसाद मिश्र का ‘वाङ्मय विमर्श’, रामदहिन मिश्र के ‘काव्यदर्पण’, ‘काव्यप्रदीप’ आदि, श्यामसुंदरदासजी का ‘कपक-रहस्य’, डा० रसाल का ‘अलंकार योग’, नगेंद्र का ‘भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका’ आदि उत्तमोत्तम हैं। इन ग्रंथों का मूल आधार तो भारतीय सिद्धांत है, पर इनमें समन्वयवादी दृष्टिकोण अपनाया गया है। भारतीय काव्यशास्त्र परंपरा के रूप में सेंट्सबरी के ‘नोकाई क्रिटिकार्ड’ के ढंग का ग्रंथ भी इस परंपरा में आया। डा० नगेंद्र की ‘रीतिकाल की भूमिका’, डा० राकेश गुप्त के ‘नायक नायिका भेद’, डा० आनंदप्रकाश दीक्षित के ‘रसस्वरूप : सिद्धांत और विश्लेषण’, डा० राममूर्ति त्रिपाठी के ‘लक्षणा का विषय विस्तार’, डा० प्रेमस्वरूप गुप्त के ‘रसगंगाधर का शास्त्रीय विवेचन’ आदि ग्रंथों में इसी धारा के साहित्यशास्त्र का प्रतिपादन है।

पारश्वात्य काव्यशास्त्र का इस युग के हिंदी-विद्वान पर बहुत गहरा प्रभाव है। विवेचन की विश्लेषणात्मक एवं वैज्ञानिक शैली प्रदान करने का भविष्यकार श्रेय तो इसी परंपरा को है। पर यह परंपरा हिंदी साहित्यशास्त्र की मूल प्रकृति के इतनी अनुकूल नहीं कि इसको यथावत् रूप में पूर्णतया आत्मसात् किया जा सकता। ‘अरस्तू का काव्यशास्त्र’, लाजिनस का ‘दि सबलाइम’ होरेस का ‘प्रासपोएटिका’ के हिंदी अनुवाद प्रकाशित हो चुके हैं। उनपर परिचयात्मक तथा विश्लेषणात्मक भूमिकाएँ भी लिखी गई हैं। ‘पारश्वात्य काव्यशास्त्र की परंपरा’ में परिचय के प्रमुख आचार्यों के साहित्यसंबंधी मतों को मूल से अनूचित किया गया। डा० नगेंद्र ने इस विधा में विशेष प्रयास किया। देवराज उपाध्याय ने रोमांटिक साहित्यशास्त्र में

स्वच्छावादी कविचित्तों के सिद्धांतों का विश्लेषणात्मक परिचय दिया है। 'प्राधुनिक हिंदी कथा साहित्य और मनोविज्ञान' उल्लेखनीय कृति है। अनेक व्यक्तियों के द्वारा हीमल कोचे, मार्क्स, टी० एच० इलियट, रिचर्ड आदि के काव्यसिद्धांतों का भी विवेचन हुआ। पारश्वात्य समीक्षा के स्वरूप, सिद्धांत, शैली तथा इतिहास पर भी कई निबंध और पुस्तकें लिखी गई हैं। नंददुलारे बाजपेयी, केसरी नारायण शुक्ल, रामधन धिवेदी, भीलाधर गुप्त, विजयदेव नारायण साहू, डा० सावित्री सिन्हा, प्रो० देवेंद्रनाथ शर्मा, डा० शंभुदत्त झा आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। पारश्वात्य आलोचना तथा काव्य-सिद्धांतों की ओर इस युग में अभिरुचि धीरे धीरे बढ़ रही है। यही कारण है कि पश्चिम के साहित्यचिंतन की अप्रुनातन प्रवृत्तियों से भाव का हिंदीवित्तक केवल परिचित हो नहीं रहना चाहता अपितु उससे पुष्कल मात्रा में ग्रहण भी करता है; बल्कि उसे पचा कम पा रहा है। भाव पश्चिमी कला, साहित्यसमीक्षा और सौंदर्य-शास्त्र के यथार्थवाद, अतिथार्थवाद, प्रकृतवाद, रूपवाद आदि अनेकवादों की मुक्त परिचर्या हिंदी क्षेत्र में होती है। इनवादों ने हिंदी के सर्जन एवं भावन दोनों ही क्षेत्रों को पर्याप्त मात्रा में प्रभावित भी किया है, यह ऊपर के विवेचन से पूर्णतया स्पष्ट हो गया है। पश्चिम में साहित्यशास्त्र के सिद्धांत को वैज्ञानिक पद्धति से विज्ञान के तत्त्वों के समानांतर रखकर समझने के प्रयास हो रहे हैं। इससे साहित्य पर नया प्रकाश पड़ रहा है, उसके नए तत्त्व उद्घासित हो रहे हैं। कला के रूप को 'मैकनिज्म' से भिन्न बताते हुए उसकी ऑर्गेनिज्म से समानता सिद्ध करने से साहित्य की अंतर्हित शक्ति एवं प्रकृति के नए तत्त्व प्रकट होते हैं। साहित्य जीवित वस्तु सा केतन प्रतीत होने लगा है। यह चिंतन की नवीन प्रगति है। पारश्वात्य काव्यशास्त्र का यह रूप भी हिंदी में आ रहा है। पर दूसरी तरफ कुछ भंशों में अनुकरण की जड़ता के कारण हिंदी का चिंतन साहित्यविज्ञान के नाम से साहित्य पर विज्ञान की बेगली ही लया पा रहा है। शक्ति, आकर्षण, द्रव्य, प्रक्रिया आदि नामों के प्रयोग मात्र से साहित्य का वैज्ञानिक रूप नहीं हो जाता है। परंपरा से प्रयुक्त होनेवाले शब्दों के स्थान पर इन नवीन शब्दों का प्रयोग गंभीर चिंतन और इनके स्वरूप तथा इनकी नवीन दिशा प्रदान करने की क्षमता एवं मौलिकता के साक्षात्कार की अपेक्षा रखता है। साहित्य का विश्लेषण वैज्ञानिक पद्धति से किया जाना चाहिए पर उसके शास्त्र को विज्ञान बना देने का आग्रह केवल नवीनता का मोह मात्र है। साहित्य का विवेचन दर्शन और शास्त्र दोनों दृष्टियों से हो सकता है, केवल पद्धति वैज्ञानिक अपनाई जा सकती है और अपनाई जानी चाहिए।

काव्यशास्त्र की तीसरी धारा समन्वयवादी है। यही प्राधुनिक काल की मूल धारा है। शेष दो धाराओं में जो वस्तुतः बड़ी व्याप्त है। उनका चिंतन भी इसी की पुष्टि कर रहा है। इसका सूत्रपात आरतेंदुबी की 'माटक' नामक रचना से ही हो गया था। रघुपुंरदासजी के 'साहित्यालोचन', बक्षीजी के 'विरहसाहित्य' जैसे

ग्रंथों में आलोच्यकाल पूर्व ही इस धारा को प्रारंभिक स्वरूप प्रदान कर दिया था। शुक्लजी की 'वितामणि' के निबंधों, और 'रसमीमांसा', प्रसादजी के 'काव्य और कला तथा अन्य निबंध', पंत, महादेवी, वाकपेयी, नगेंद्र, द्विवेदी आदि की भूमिकाओं, निबंधों तथा ग्रंथों में काव्यशास्त्र की यह धारा आलोच्यकाल में विकसित और पल्लवित हो रही है। इसी में हिंदी काव्यशास्त्र की मूल आधारभूमि तैयार हो रही है। काव्य के स्वरूप, प्रयोजन, हेतु, अभिव्यक्ति, अंग उपांग, सभी तत्त्वों के विश्लेषण एवं प्रतिपादन में भारतीय और पारश्चात्य चिंतनों का समन्वय तथा मौलिक उद्भावनाएँ इस धारा की प्रमुख विशेषताएँ हैं। इसके मूलभूत तत्त्व भारतीय हैं। रस, ध्वनि, प्रीति, आदि ही वह कसौटी हैं जिसपर कसकर विदेशी तत्त्व ग्रहण किए जाते हैं। उन्हीं के नए आयाम विकसित हो रहे हैं। इस प्रकार धारा का मूल स्वर भारतीय है। शुक्लजी का चिंतन तो इसकी मूल आधारभूमि ही है। वह तो उस शक्ति का द्योतक है जिसमें पारश्चात्य तत्त्वों को ग्रहण, त्याग, अथवा आत्मसात् करने की क्षमता है। सौष्ठववादी चिंतकों ने भी इसी को रुढ़िमुक्त करके शक्ति प्रदान की है। परवर्ती काल के मार्क्सवादी, मनोविश्लेषणशास्त्री, नई समीक्षा के कर्णधार अज्ञेयजी आदि भी काव्यशास्त्र की प्रकारांतर से इसी मूल चेतना को पुष्ट कर रहे हैं। उनके चिंतन के जितने तत्त्व भारतीय चेतना के अनुरूप हैं, वे इस धारा में आत्मसात् हो रहे हैं। 'रस' की नई व्याख्या जिस सीमा तक अमरातीय नहीं हुई है मान्य होती जा रही है। मार्क्सवाद का समाजमंगल भी शुक्लजी के लोकमंगल, पंतजी के नीतिक एवं आध्यात्मिक मंगल के समन्वित रूप, द्विवेदीजी के मानवतावाद आदि में आत्मसात् होकर इन्हीं के साथ हिंदी काव्यशास्त्र के स्वरूप का विधायक तत्त्व बन रहा है। व्यक्ति के अहं के महत्तर अहं में विलय आदि की धारणा भी भारतीय रंग में रंगकर इस धारा को पुष्ट कर रही है; साधारणीकरण को नया अर्थ दे रही है। लक्ष्मीनारायण सुधांशु के 'काव्य में अभिव्यंजनावाद' तथा 'जीवन के तत्त्व और काव्य' के सिद्धांत, गुलाबरायजी के 'सिद्धांत और अध्ययन' एवं 'काव्य के रूप', रामधन्य द्विवेदी के 'साहित्य सिद्धांत' और 'साहित्य रूप', वाकपेयीजी तथा द्विवेदीजी के सैद्धांतिक निबंध, नगेंद्रजी का 'भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका' व 'रस सिद्धांत' आदि इसी समन्वयवादी काव्यशास्त्र के निर्माण में सहायक हो रहे हैं।

साहित्यशास्त्र का संस्कृति से संबंध है, अतः प्रत्येक संस्कृति का अपना स्वतंत्र साहित्यशास्त्र होता है, यह सिद्धांत मान्य है। पर प्रत्येक साहित्यिक भाषा का भी अपना कोई पुष्कः साहित्यशास्त्र होना ही चाहिए, यह विवादास्पद है। भारतीय संस्कृति के अनुरूप भारत का अपना प्राचीन साहित्यशास्त्र है। आधुनिक काल का एक स्वतंत्र भारतीय साहित्यशास्त्र भी बन रहा है। समन्वय उसका आधार है। हिंदी भी उसमें सहयोग दे रही है। हिंदी के अपने स्वतंत्र सर्वांगीण साहित्यशास्त्र की बात अभी अभिव्यक्ति के गर्भ में है, पर उसकी कुछ मोटी रूपरेखा बन रही है। आधुनिक

काल के प्रारंभ से धबधक हिंदी साहित्य की मूलचेतना निरंतर विकासशील रही है। इस विकासशील साहित्यचेतना और साहित्यदर्शन ने अपने विकास के विभिन्न स्तरों पर भोटे तौर से साहित्यशास्त्र के कुछ रूप दिए हैं। इतिवृत्तात्मक, स्वच्छंद मार्क्सवादी, सांस्कृतिक एवं समाजवादी लोकचेतनावाले, तथा मानववादी आदि दृष्टिकोण हिंदी के साहित्यशास्त्र के स्वरूप के क्रमिक निर्माण के लिये उत्तरदायी हैं।

उपलब्धि और अभाव

हिंदी की व्यावहारिक समीक्षा का इतिहास कोई बहुत लंबा नहीं है, पर उसकी उपलब्धियाँ महत्वपूर्ण हैं। उसने एक निश्चित तथा सुदृढ़ भूमि तैयार कर ली है। प्राचीन साहित्यसिद्धांतों के गंभीर अध्ययन, पारचात्य चिंतन के आलोक तथा आज के जीवन के नवीन परिवेष्टन में उनके पुनर्मूल्यांकन के परिणामस्वरूप हिंदी के पास अपना एक मानदंड भी है। उसका सर्वसामान्य तथा मूल आधारभूत तत्त्व तो रस ही है। आज की रससंबंधी धारणा में पारचात्य तत्त्वों का आकलन भी हो गया है। रस का स्वरूप आज उसकी मध्यकालीन धारणाओं की अपेक्षा कहीं अधिक उदार व्यापक एवं रुढ़ियुक्त हो गया है। संपूर्ण प्रकार के काव्यानंदों तथा परिषम से गूढ़ीत भावसंबेदन के तत्त्वों के अंतर्भाव को उसकी क्षमता को पहचाना जाने लगा है। रस का मूल आधार मानवता की उच्च भूमि है, अतः वह सहज मंगलमय है। यही कारण है कि साहित्य के आधुनिक मूल्यवादी दृष्टिकोण का उसके स्वरूप से अंतर्विरोध नहीं अस्तित्व में सामंजस्य है। कविता द्वारा व्यक्ति के अर्थ के विलयन, बृहत्तर इकाई में विलयन, का अज्ञेय का सिद्धांत भी रसप्रक्रिया का एक तत्त्व ही है। इस प्रकार आधुनिकमत सिद्धांतिक मान्यताएँ प्रकारांतर से रससिद्धांत की अंतर्हित शक्तियों को उद्घाटित कर रही हैं। साहित्य के मूल्यांकन की आज की विशुद्ध काव्यात्मक दृष्टि का आधारभूत सिद्धांत भी मूलतः रस ही है। रस ही वह कसौटी है जिसपर कसकर साहित्य के सभी सिद्धांतों की उपादेयता और अनुपादेयता को परखा जा सकता है, हिंदी में यह धारणा बन रही है। पर हिंदी 'रस' के सार्वदेशिक मानदंड के संपुष्क रूप की पूर्ण प्रतिष्ठा में सफल हो गई है ऐसा नहीं कहा जा सकता है। उसकी तो अभी आकांक्षा भर ही है। प्रयोगवादी और प्रगतिवादियों ने उसके समक्ष साहित्य के बहुत महत्वपूर्ण प्रश्न भी उपस्थिति कर रखे हैं। उनके समाधान से 'रस'-सिद्धांत में और भी व्यापकता आ जाएगी। रस की शैलविकास और नैतिक प्रभाव की क्षमता के सिद्धांत ने उसको काव्य के मूल्यवादी दृष्टिकोण का भी प्रधान आधार बना दिया है। भारत में सर्जनात्मक समीक्षापद्धति का आधार भी अंततोगत्वा 'रस' ही होगा।

इस विशुद्ध काव्यदृष्टि के अतिरिक्त हिंदी में कुछ ऐसे मानदंडों का भी उपयोग हो रहा है, जिन्हें हम कुछ हद तक काव्येतर कह सकते हैं। मार्क्सवाद, मनोविरलेषणशास्त्र,

इतिहास तथा मानवशास्त्र के दृष्टिकोण ऐसे ही हैं। इसमें साहित्य की प्रधानतः बुद्धि की दृष्टि से समीक्षा होती है। साहित्य के व्यावर्तक तत्त्व भाषा और रूप की स्थिति बहुत कुछ गौण हो जाती है। साहित्य विज्ञान भाषा वाङ्मय की सभी शाखाओं के इन दृष्टियों से किए गए मूल्यांकन के स्वरूप में बहुत मौलिक अंतर नहीं रह जाता। इससे इन मूल्यों की साहित्योत्तर मानने में कुछ अत्युक्ति नहीं है। पर इन संप्रदायों की देन भी हिंदी के लिये कुछ कम महत्वपूर्ण नहीं है। इन्हीं के कारण साहित्य की युगावधारिता, जीवन की विभिन्न प्रकार की उपादेयताओं की दृष्टि से साहित्य के मूल्यांकन, व्यक्ति के स्वभाव, चरित तथा अंतरचेतना से साहित्य के विभिन्न अंशों के सिद्धांत भाषा के मानदंड के अंश बन गए हैं। इन्होंने रस के सार्वदेशिक रूप की प्रतिष्ठा में परोक्ष तथा अपरोक्ष रूप से सहयोग भी दिया है। जैसे हिंदी के विभिन्न समीक्षा-संप्रदायों में पारम्परिक अंतर्निरोध है, इससे हिंदीसमीक्षा में गत्यवरोध भी है। पर इनमें समन्वय की भाकांक्षा भी धीरे धीरे प्रबल रूप से जाग रही है। मंदबुलारे बाजपेयी, शिवदान सिंह चौहान, एक दूसरे के दृष्टिकोणों को सहानुभूतिपूर्वक समझने के दृष्टिकोण रहे। अन्य संप्रदायवादी भी समन्वय के लिये अत्यवसील हैं।

हिंदी में अनेक समीक्षासंप्रदाय बन गए हैं। कई शैलियों का विकास हो गया है। ऊपर हम इनका विशद विवेचन कर चुके हैं। अभी गए संप्रदाय और बन रहे हैं, नई शैलियाँ जन्म ले रही हैं। नई समीक्षा पद्धति ने अपना स्वरूप संघटित कर लिया है। सर्जनात्मक, प्रभावान्वित, विश्लेषणात्मक भाषा पद्धतियों के आधुनिकतम रूप की ओर हिंदी के समीक्षक का ध्यान तेजी से जा रहा है। पुरानी शैलियों को भी नए विकसित करके श्रेष्ठ रूप देना चाहता है। वस्तुतः हिंदी में समीक्षा की चेतना जाग नहीं है। कई विद्यालयों में कार्य हो रहा है। विभिन्न क्षेत्रों में अनुसंधान कार्य चल रहे हैं। साहित्य का अनेक दृष्टियों से अध्ययन हो रहा है। हिंदी के पास अपनी समीक्षाशैलियाँ भी हैं। भाषा का समीक्षक कलाकृति के परिवेष्टन, कलाकार के व्यक्तित्व और चरित, कलाकृति के अस्तुविस्तार, कथानक, भाषासंवेदन तथा कलाकृति के प्रभाव का विभिन्न दृष्टियों से मूल्यांकन करता है। हिंदीसमीक्षा के क्षेत्र में सांश्रवणिक मान्यताओं में मतभेद होते हुए भी जहाँ शैली में एक ही साथ ऐतिहासिक मनोवैज्ञानिक, चरितमुलक, शास्त्रीय भाषा कई शैलियों के तत्त्वों का मिश्रण है। वे तत्त्व भाषा हिंदी की समीक्षाशैली के स्थायी तत्व हैं। यह निश्चय समन्वय का रूप पारण नहीं कर पाया है। समन्वयवादी संप्रदाय का विकास अभिव्यक्ति में शैली के भी नवीन समन्वित रूप की उद्भावना कर लेना, ऐसी जाता है।

हिंदीसमीक्षा की सीमाएँ

समीक्षासंप्रदायों के वैज्ञानिक आधार व्यापक एवं श्रेष्ठ हैं, पर व्यावहारिक क्षेत्र में अनेक रुढ़, संकुचित, स्थूल एवं पूर्वाग्रहों से प्रक्षिप्त रूप के ही दर्शन होते हैं।

अभी हिंदी में उच्चस्तरीय तथा तलस्पर्शी समीक्षाओं की विरलता है। जीवन की उबारता एवं विराटता की दृष्टि से समीक्षकों ने साहित्य का मूल्यांकन नहीं किया है। अभी हिंदी का समीक्षक स्थायी मूल्यों की उबार दृष्टि से मूल्यांकन करने का अभ्यास नहीं हो पाया है। भावसंबेधनाओं की भर्मस्पष्टता का साक्षात्कार करने-वाली तथा उनके सूक्ष्मतरंग प्रकाशों के स्वरूप एवं पारस्परिक अंतर के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण का दुष्काल ही है। साहित्य और परिवेष्टन में सजीव संबंध विज्ञानेवासी समीक्षाएँ की विरल ही हैं। उपन्यास आदि विविध विधाओं पर भावकल काफ़ी समीक्षाएँ प्रकाशित होती हैं। शिलीमुख, जगन्नाथप्रसाद शर्मा, दशरथ शोभा, बिजयेंद्र स्नातक, कन्हैयालाल सहल आदि ने साहित्य की विभिन्न विधाओं के अध्ययन किए हैं, इनमें विधाओं के तत्त्वों के आधार पर जोड़ा बहुत विश्लेषण भी हुआ है। कहानी पर डा० जगन्नाथप्रसाद शर्मा, भालचंद्र गोस्वामी, लक्ष्मीनारायण जाल के उल्लेखनीय ग्रंथ हैं। नाटक और रंगमंच पर पमति सामग्री है जिनमें से डा० सुरेश भवस्ती, बलवंत गार्गी तथा जगदीशचंद्र माधुर की कृतियाँ महत्त्वपूर्ण हैं। 'रेलाधिप' डा० हरबंसलाल शर्मा तथा माटिया का ग्रंथ है। उपन्यास पर भी अनेक ग्रंथ हैं। किसी कलाकृति की माटकीयता, औपन्यासिकता, कहाणीतत्व आदि के वास्तविक स्वरूप तथा उनके उपभेदों का साक्षात्कार करनेवाला संबेधनात्मक विश्लेषण इस दृष्टि से उनकी सफलता का मूल्यांकन एवं उनके कलागत स्तरों का निर्देश करनेवाली समीक्षाएँ धीरे धीरे आ रही हैं। सौंदर्यवादी दृष्टि से डा० रमेश कुंतलमेघ, डा० कुमार विमल के ग्रंथ महत्त्वपूर्ण हैं। कलाकार की शिल्पविधि की विशिष्टता, दो कलाकारों की शिल्पविधियों के सूक्ष्म अंतर तथा शिल्पविधि के क्रमिक विकास को स्पष्ट करनेवाली प्रौढ़ समीक्षाओं का अभी अभाव ही है। विषयवस्तु और कलाकार के व्यक्तित्व के साथ विधाओं का अमिश्र संबंध स्थापित करके तदनुरूप उनके स्वरूप एवं कलात्मक सौष्ठव का मूल्यांकन करनेवाली उत्कृष्ट कलात्मक समीक्षाओं के अभी दर्शन नहीं होते हैं। हिंदीसमीक्षा अभी परिचयात्मक कोटि एवं वर्णनात्मक शैली की समीक्षा से आगे बढ़ी है। उसमें अनुप्रास, सज्जन तथा प्रभाव के स्तरों की गहराई एवं उच्चता का मूल्यांकन करने-वाली समीक्षाओं का अभाव है। हिंदीसमीक्षक को सिद्धांतों और शैलियों का ज्ञान है वह उनका आरोप अपनी आलोच्य रचनाओं पर करता है। पर उसमें कलाकृति से अंकुश होकर तदनुरूप संगीत की सृष्टि की भावात्मकता तथा जीवन एवं साहित्य को पथनिर्देश करने की प्रौढ़ बौद्धिकता की विरलता ही है।

हिंदीसमीक्षा में अज्ञानों का जो दर्शन कराया गया है उससे निराशापूर्ण दृष्टिकोण अपनाया उचित न होगा। हिंदी में समीक्षात्मक चेतना है। जिस साहित्य में आत्मालोचन की विशालता एवं जगत्ता होती है उसकी समीक्षा का अभिव्यक्त उज्ज्वल ही होता है। हिंदीसमीक्षा के वर्ध में भी अभिव्यक्ति की उज्ज्वल आशाएँ हैं।

षष्ठ खंड विविध विधाएँ

लेखक

डा० कैलाशचंद्र माटिया

डा० रवींद्र भमर

डा० विश्वनाथ शुक्ल

डा० सुरेंद्र माथुर



प्रथम अध्याय

रेखाचित्र

ललित कथ के अंतर्गत अनेक नवीन विधाओं का विकास हुआ है—कहानी, जोरनी, गद्यकाव्य, ललित निबंध, रेखाचित्र, रिपोर्टिंग आदि। रेखाचित्र तथा रिपोर्टिंग अपेक्षाकृत नवीन विधाएँ हैं जिनका विकास निबंध और कहानी के बाद हुआ है। आधुनिक जीवन की परिस्थिति एवं व्यस्तता ने साहित्यकारों को इस नवीन विधा या उसके स्वरूप को अपनाये की प्रेरणा दी है। सामाजिक परिस्थितियाँ किसी विशेष विधा या उसके स्वरूप को कितना प्रभावित करती हैं, यह रेखाचित्र के विकास से जाना जा सकता है। जब परंपरागत विधाएँ कलाकार की भावनाओं की सफल अभिव्यक्ति नहीं कर पाती तो नवीन विधाओं की खोज की जाती है। इसी के परिणामस्वरूप रेखाचित्र, एकांकी, रिपोर्टिंग, डायरी आदि नवीन विधाओं का प्रयोग किया गया है। इनमें से रेखाचित्र, कहानी और निबंध की मध्यवर्तिनी भूमि पर स्थित है। रेखाचित्र न पूरी तरह से कहानी है और न निबंध, किंतु इन दोनों के तत्वों का कुछ न कुछ समावेश उसमें अवश्य है। यही कारण है कि रेखाचित्र को जब तक निबंध की श्रेणी में रक्त दिया जाता है या उसकी गणना कहानियों में की जाती है।

रेखाचित्र कहानी की अपेक्षा एक ठोस और यथार्थ भूमि पर तैयार होता है। उसमें कल्पना का आशय कम लिखा जाता है। लेखक उन व्यस्त जगहों में रेखाचित्र का निर्माण करता है जब अपनी भावनाओं को अलंकृत रूप में प्रस्तुत करने के लिये उसके पास कोई अवकाश नहीं होता। यथार्थ परिस्थितियों से प्रभावित होकर लेखक अपने अनुभव को सीधे शब्दों में तीव्रता के साथ व्यक्त कर देना चाहता है। ऐसी विधाओं का जन्म संक्रांतिकाल में होता है। यूरोप में औद्योगिक क्रांति के युग में इन विधाओं का विकास हुआ। इसी प्रकार भारत में बीसवीं शताब्दी के तृतीय दशक में आधिक उपलब्ध के समय रेखाचित्रों का आचित्रण हुआ।

‘रेखाचित्र’ शब्द का प्रयोग हिंदी में रेखाओं से बनाए हुए चित्र के लिये होता है। गुजराती में ‘रेखाचित्र’ का प्रयोग अंग्रेजी के ‘बैंड डेल स्केच’ के लिये होता है। मलयालम में ‘रुलिका चित्र’ शब्द भी चलता है। ‘रेखाचित्र’ के अर्थ में ‘व्यक्तिचित्र’, ‘चरित्रलेख’, ‘सम्बन्धित’ आदि अन्य शब्द भी हिंदी में चलते हैं परंतु रेखाचित्र ही सबसे अधिक उपयुक्त एवं सफल अर्थ ग्रहण करता है।

पारबाल्य एवं भारतीय विद्वानों ने रेखाचित्र की अनेक परिभाषाएँ प्रस्तुत की हैं। रेखाचित्र की व्यापक परिभाषा प्रस्तुत करते हुए 'ए हेंडबुक ऑफ लिटरेरी टर्म्स' में कहा गया है कि 'स्केच या रेखाचित्र एक लघु नाटक, कहानी अथवा चरित्रचित्रण होता है।' नाटकीय स्केच जो रेखाचित्र का एक प्रकार है, प्रायः सामाजिक घटनाओं के चित्रात्मक चित्रण से युक्त विस्तृत नाटकों की अथवा वेशभूषा प्रदर्शनों की वस्तु है, जो हल्के, विनोदात्मक एवं व्यंग्यात्मक होते हैं। इसके ही अन्य प्रमुख प्रकार हैं साहित्यिक स्केच, व्यंग्य स्केच आदि जो अत्यंत लघु तथा विवरणप्रधान होते हैं।

रेखाचित्रकार की सीमाएँ निश्चित हैं। उसे तो कम से कम शब्दों में संक्षेप रूपविधान प्रस्तुत करना पड़ता है। छोटे से छोटे भाग से अधिक से अधिक तीव्र प्रीर मर्मस्पर्शी भावव्यंजना करनी पड़ती है। अपने इस कार्य में बही कलाकार सफल होता है जिसका हृदय अधिक संवेदनशील और जिसकी दृष्टि सूक्ष्म पर्यवेक्षणनिष्ठ एवं मर्मवेदिनी होती है। रेखाचित्र वस्तु, व्यक्ति अथवा घटना का शब्दों द्वारा चित्रित मर्मस्पर्शी और भावमय रूपविधान है जिसमें लेखक अपना निजीपक्ष भी समाहित कर देता है।

रेखाचित्र का 'चित्र' से घनिष्ठ संबंध है। इस संबंध में आचार्य विनयमोहन शर्मा लिखते हैं, 'जिस प्रकार विभिन्न रंगों के अनुपात से तूलिका चित्र सजीव हो जाता है उसी प्रकार मानव की आकृति, उसके अंगविच्छेप तथा उसके स्वभाववैशिष्ट्य से शब्दों का रेखाचित्र रंगीन हो उठता है। मानवप्रकृति की किन रेखाओं और मन के किन्हीं विकार से उसका मन अंतर्हित है उन्हें खोजकर लीचना रेखाचित्र की सफलता है। विभिन्न परिप्रेक्ष्य में विभिन्न दृष्टिकोण से रेखाचित्र अंकित किए जा सकते हैं। चित्रकार जिस प्रकार 'स्केच' ने रेखाओं से आंतरिक भावों को उभार देता है उसी प्रकार रेखाचित्रकार लेखनीतुलिका से वर्णन द्वारा'।

उपर्युक्त परिभाषाओं के आधार पर रेखाचित्र के स्वरूप के विषय में यह स्पष्ट हो जाता है कि रेखाचित्र किसी एक व्यक्ति स्थान, घटना, दृश्य या उपादान का ऐसा वस्तुगत वर्णन होता है जो संक्षेप में उसकी बाह्य विशेषताओं को प्रस्तुत करता है। बाह्य विशेषताओं के भीतर ही उसकी आंतरिक विशेषताओं का भी समाहार हो जाता है। रेखाचित्र सरल, सुघटित, लघु तथा वर्णनप्रधान होना चाहिए। उसमें थोड़े से शब्दों के द्वारा सजीव रूपविधान और सफल अभिव्यक्ति करने की आवश्यकता होती है।

जैसा उल्लेख किया जा चुका है कि हिंदी में रेखाचित्रों का लेखन तीसरे दशक से ही प्रारंभ हो गया था पर 'रेखाचित्र' का शास्त्रीय विवेचन पहली बार व्यवस्थित रूप से मार्च १९४१ में श्रीशिवदानसिंह चौहान ने प्रस्तुत किया। निष्कर्ष रूप में श्रीचौहान लिखते हैं, 'किसी व्यक्ति के रेखाचित्र में वह विशेषता होती कि

उसके व्यक्तित्व में जो विशेष मुद्राएँ, चेष्टाएँ, शारीरिक अवयवों की बनावट में जो विकृतियाँ ऊपर को उभार दी हैं उनके आभास को चित्र में ज्यों का त्यों पकड़ा जाय ताकि लेखक की अनुभूति के साथ उसके व्यक्तित्व की रेखाएँ धीरे धीरे सघन होकर दिखाई पड़ने लगें ।'

रेखाचित्र तथा अन्य साहित्यिक विधाएँ

रेखाचित्र में संस्मरण, रिपोर्ताज, कहानी, निबंध आदि अन्य विधाओं के साथ इस प्रकार मिले रहते हैं कि उसकी विशिष्ट प्रकृति को व्यक्त करना कठिन है। यही कारण है कि रेखाचित्र को पूर्व इतिहासकारों ने कभी निबंध के अंतर्गत तो कभी कहानी के अंतर्गत मान लिया है। रेखाचित्र और संस्मरण के बीच तो सीमा रेखा खींचना धीरे धीरे कठिन है। संभवतः इन्हीं कारणों से रेखाचित्र को कथा, संस्मरण और जीवनी का समन्वित रूप मान लिया जाता है।

रेखाचित्र और कहानी

गद्य की विधाओं में कहानी को प्रायः रेखाचित्र के अधिक निकट माना जाता है, यद्यपि इन दोनों विधाओं में व्यापक अंतर है। विषय की दृष्टि से इनमें यह अंतर है कि रेखाचित्र का विषय यथार्थ जगत् होता है जबकि कहानी का विषय यथार्थ और कल्पित दोनों प्रकार का हो सकता है। रेखाचित्र में किसी पात्र का बाह्य चित्रण महत्वपूर्ण होता है। यद्यपि आंतरिक प्रवृत्तियाँ भी उसके सौंदर्य की वृद्धि करती हैं, कहानी में पात्र की अंतःप्रवृत्तियों का चित्रण ही विशेष गुण होता है।

डा० नगेंद्र के मतानुसार कहानी और रेखाचित्र में कोई आत्यंतिक अंतर करना कठिन है। रेखाचित्र चित्रकला का शब्द है और जब यह शब्द साहित्य में आया तो इसकी परिभाषा भी इसके साथ आई। इस परिभाषा के अनुसार रेखाचित्र शब्द ऐसी रेखाचित्रा के लिये प्रयुक्त होने लगा जिसमें रेखाएँ हों पर मूर्तरूप वाली कथानक का उतार बढ़ाव न हो, केवल तथ्यों का उद्घाटन हो। उसमें पूर्वनिश्चित स्वरूप या उसका विकास न हो। रेखाचित्र में तथ्यों का उद्घाटन होता है, संयोजन नहीं। घटना घटना का न होना आवश्यक है। कहानी में घटना का होना आवश्यक नहीं। कहानी में विश्लेषण के लिये कोई स्थान नहीं है, किंतु रेखाचित्र में उसका होना अनिवार्य है।

रेखाचित्र और निबंध

रेखाचित्र को प्रायः आत्मपरक या संस्मरणात्मक निबंधों की श्रेणी में रखा गया जाता है। अंग्रेजी साहित्य में भी सत्रहवीं सताब्दी से पहले रेखाचित्र के लिये निबंध शब्द ही प्रयोग में आता रहा। निबंधविशेष की बिम्बुललित अभिव्यक्ति और रेखाचित्र के प्रभावानिवर्जन में साम्य होने के कारण आत्मपरक या संस्मरणात्मक निबंध रेखाचित्र की श्रेणी में रखा दिए जाते हैं। इसके अतिरिक्त यदि निबंध में उन्मुक्त

भावप्रवाह समझने लगता है या रेखाचित्र में गंभीर चित्रण का समावेश हो जाता है तो ये दोनों बिधाएँ एक दूसरे के निकट आ जाती हैं। इस संबंध में प्रो० प्रकाशचंद्र गुप्त का कथन उल्लेखनीय है, 'स्वैच्छा अथवा रेखाचित्र निबंध और कहानी की बीच की भूमि पर उभरता है। वह किसी स्थितिविशेष अथवा पात्र का चित्र जीवता है, किंतु उसमें कथानक नहीं रहता। चित्र की भाँति ही उसमें गति का इशारा रहता है, किंतु गति नहीं होती। किसी सामाजिक अथवा वैयक्तिक स्थिति का वह एक स्नेहसाट होता है। उसमें सर्वनात्मक साहित्य के सभी गुण रहते हैं। कल्पना, भावना, चित्रण होता है, भाषावेश में उसका जन्म नहीं होता। दूसरी ओर कहानी का कहानीपन, कथानक की गति स्वैच्छा अथवा रेखाचित्र में हम नहीं पाते। फिर भी कोई कोई स्वैच्छा मात्र निबंध रह जाते हैं, और कुछ कहानी में भी मिस जाते हैं। निबंध और कहानी के बीच में फैली हुई विस्तृत भूमि को रेखाचित्र दो छोरों पर स्पर्श करता है।'।

रेखाचित्र और जीवनी

इन दोनों बिधाओं की प्रकृति में अंतर है। जीवनी के निर्माण में बुद्धि और भावना का योग अधिक रहता है, कल्पना का कम। किंतु रेखाचित्र में इन तत्त्वों का मिश्रण हो जाता है। रेखाचित्र में जीवनी के समान घटनाओं का संकलन तिथिक्रम से नहीं होता। इसमें घटनाओं का पूर्ण भाकलन भी नहीं होता।

रेखाचित्र और संस्मरण

इन बिधाओं में किसी प्रकार विरोध नहीं है और न कोई विरोध मौलिक अंतर। संस्मरण में प्रायः अनुभूत स्मृतियाँ सजाई जाती हैं और उनमें कल्पना के लिये स्थान कम होता है। संस्मरण परिचित व्यक्तियों से संबंधित होते हैं और पाठकगण उनके संबंध में और अधिक जानने की इच्छा रखते हैं। संस्मरण में लेखक की दृष्टि प्रधान होती है और वह अपने दृष्टिकोण से घटना तथा पात्रों का विरलेख्य करता चलता है। संस्मरण में भावात्मकता अधिक रहती है। इसमें किसी भी छोटे या बड़े व्यक्ति का 'तटस्थ स्मरण' किया जाता है। संस्मरण तथा रेखाचित्र दोनों बिधाओंके चरित्र लेखक पं० बनारसीदास चतुर्वेदी ने अपने १७-२-१९६५ के पत्र में लेखक को सूचित किया, 'रेखाचित्र में किसी वस्तु या व्यक्ति के जीवन का चित्रण होता है, उसके प्रकाश भाग तथा छाया भाग के साथ, गुण दोषों का विधिवत् वर्णन करते हुए। संस्मरण में मुख्यतया पुरानी बातें याद की जाती हैं। चरित्रचित्रण तो दोनों में ही हो जाता है। संस्मरण प्रायः बीटी हुई बातों या दिवंगत व्यक्तियों के बारे में लिखे जाते हैं।

रेखाचित्र और रिपोर्टाज

रेखाचित्र और रिपोर्टाज इन दोनों में घटना, स्थान अथवा व्यक्तियों का चित्रण किया जाता है। इनमें अंतर केवल इतना है कि रेखाचित्र की कल्पना के रंग में

रंगा जा सकता है किंतु रिपोर्टजि को उतना नहीं। रिपोर्टजि का सर्वव्यापक कभी कल्पित नहीं होता, हाँ तथ्य को रूप देने भर के लिये उसमें कल्पना की सहमता ली जा सकती है। काल्पनिक रिपोर्टजि ही गद्यकाव्य के निकट चला जाता है।

रेखाचित्र और गद्यकाव्य

गद्यकाव्य में मानवहृदय की संकुल भावनाओं की अभिव्यक्ति होती है। उसमें भावना के प्रतिरिक्त कल्पना और अनुभूति की भी प्रधानता रहती है। उसमें विचारों की सूत्रबद्धता कम होती है। भावनाओं की अभिव्यक्ति के समग्र गद्यकाव्य की भाषा के समान रेखाचित्र की भाषा भी प्रवाहमयी हो जाती है, फिर भी इन दोनों विधाओं में अंतर है। प्रकृति की दृष्टि से गद्यकाव्य में शांतीय होता है, रेखाचित्र में व्यंग्य की प्रधानता भी हो सकती है। रेखाचित्र में विचारों का सारतम्य मिलता है गद्यकाव्य में उसका प्रभाव होता है। गद्यकाव्य कल्पनाप्रधान होता है और रेखाचित्र में कल्पना की ऊँची उड़ानें नहीं होतीं। रेखाचित्र में जब भावात्मकता बढ़ जाती है तो वह गद्यकाव्य के निकट पहुँच जाता है, जैसे कहीं कहीं बेनीपुरीजी के रेखाचित्रों में गद्यकाव्य का आभास होने लगता है।

संक्षेप में हम कह सकते हैं कि रेखाचित्र में किसी वस्तु या व्यक्ति का बाह्य (साथ ही आंतरिक) स्वरूपविरलेषण प्रमुख होता है। रेखाचित्रकार स्वयं को विषय से दूरी रखकर उसका अध्ययन करता है। वह कभी कभी निर्जीव वस्तुओं से भी ऐसा तादात्म्य स्थापित कर लेता है कि उनके काल्पनिक सुख दुःख और भावनाओं को व्यक्त करने लगता है। रेखाचित्रकार शब्दों के माध्यम से व्यक्ति या वस्तु की विशेषताओं—गुण तथा दोष का चित्रण करता है। वह कुशल चित्रकार के समान छोटे छोटे किंतु सघने स्थलों से चित्रण करता है और मानवीय भावनाओं को सरल और प्रभावशाली रूप में व्यक्त करता है।

रेखाचित्रों का वर्गीकरण

रेखाचित्रों को विषय अथवा स्वरूप की दृष्टि से कई भागों में विभक्त किया जा सकता है। कलाकार के अपने भाव, विचार, वातावरण तथा धर्मनिरपेक्ष का प्रभाव उसके विषयवस्तु पर पड़ता है तथा दूसरी ओर उसकी भाषाशैली और अभिव्यक्ति विषय के अनुसार स्वरूप ग्रहण करती है। इस प्रकार रेखाचित्र के अनेक भेद किए जा सकते हैं। कभी कभी एक ही रेखाचित्र में कई प्रकार की शैलियों का संमिश्रण हो जाता है जिससे उसको मिला मिला दृष्टिकोण से मिला मिला कोटियों में रखा जा सकता है।

मनोवैज्ञानिक रेखाचित्र

हिंदी में मनोवैज्ञानिक रेखाचित्र अधिक संख्या में लिखे गए हैं। मानवमन तथा उसके रहस्यों को समझने का जो प्रयास फ्राइड, एडलर, युंग आदि यूरोपीय

मनोवैज्ञानिकों ने किया उसका प्रभाव भारतीय साहित्यकारों पर भी पड़ा। मनस्त्वश के इन शाखाओं ने मानव के भावविचार, क्रियाप्रतिक्रिया का कारण पता लगाने की चेष्टा की है। अन्य कलाकारों की भाँति रेखाचित्रकारों ने भी मनोविज्ञान की सहायता ली तथा उन्होंने चारों ओर व्याप्त परिस्थितियों के कारण मन पर पड़नेवाले अच्छे बुरे प्रभावों का ध्यान किया। उन्होंने पात्रों के राग, बिराग, घृणा, द्वेष, आशा, निराशा का सफल चित्रण किया है। इन मनोवैज्ञानिक रेखाचित्रों के रचयिताओं में पं० श्रीराम शर्मा, पं० बनारसीदास जतुर्वेदी, श्रीरामबुद्ध बेनीपुरी, मुंदावनलाल वर्मा प्रकाशचंद्र गुप्त, महादेवी वर्मा, देवेंद्र सत्यार्षी तथा कन्हैयालाल मिश्र प्रभाकर के नाम उल्लेखनीय हैं।

ऐतिहासिक रेखाचित्र

ये रेखाचित्र किसी 'ऐतिहासिक पात्र' के स्वरूप तथा मानसिक स्थिति को प्रस्तुत करते हैं। ऐसे रेखाचित्रों में पात्रों के साथ घटनाएँ भी इतिहास से ले ली जाती हैं। प्रो० प्रकाशचंद्र गुप्त ने ऐतिहासिक रेखाचित्रों की रचना की है। बनारसीदास जतुर्वेदी द्वारा लिखे गए कुछ रेखाचित्र भी इस कोटि में आ जाते हैं पर उनका भूकाव जीवनी की ओर अधिक है।

तथ्य या घटनाप्रधान रेखाचित्र

तथ्यप्रधान रेखाचित्र में कलाकार पात्रों के वार्तालाप द्वारा तथ्यों की ओर इंगित करता है। ये 'पात्र' सजीव तथा निर्जीव वस्तु रूप में भी हो सकते हैं। इस प्रकार के रेखाचित्र लिखनेमें बेनीपुरी, प्रकाशचंद्र गुप्त, प्रेमनारायण टंडन सिद्धहस्त हैं।

वातावरण प्रधान रेखाचित्र

इस प्रकार के रेखाचित्रों में पात्रों तथा घटनाओं के माध्यम से एक विशेष प्रकार के वातावरण की सृष्टि की जाती है। वातावरण की प्रभावता होने के कारण ये इस कोटि में आ जाते हैं। प्रेमचंद्र की कहानी 'पूँस की रात' इस प्रकार के रेखाचित्र का भावार्थ उदाहरण है। कहानी के सत्य उसमें कम हैं। बेनीपुरीजी के प्रकृति-सौंदर्य प्रधान रेखाचित्र इस कोटि में रखे जा सकते हैं। परोपकारिता प्रवर्धित करने वाले रेखाचित्र भी इस कोटि में आते हैं। इस दृष्टि से पं० बनारसीदास जतुर्वेदी का 'बंभुर मकीन जी' महत्वपूर्ण रेखाचित्र है। बेनीपुरीजी का 'बल्देबसिंह' शीर्षक रेखाचित्र भी परोपकारिता के वातावरण की सृष्टि करता है।

प्रभाववादी रेखाचित्र

जब रेखाचित्रकार किसी विशेष सत्य या तथ्य का प्रभाव पाठक के मन पर डालना चाहता है तब वह उसे अधिक पुष्ट और घटकीला बना देता है। बेनीपुरी के प्रसिद्ध रेखाचित्र 'गेहूँ और गुलाब' में अनेक सत्वों की प्रभावशाली व्यंजना की गई

है। इसमें गेहूँ और गुलाब भौतिक और मानसिक जगत् के प्रतिनिधि हैं, दोनों जीवन के लिये अनिवार्य हैं। यही प्रभाव उत्पन्न करने की चेष्टा लेखक इसमें करता है।

व्यंग्यप्रधान रेखाचित्र

व्यंग्य का सहारा उस समय लिया जाता है जब किसी सामयिक कुरीति या बुरी परंपरा के विरोध की आवश्यकता होती है। अस्वस्थ रीति या परंपरा के निवारण हेतु आलोचना के स्थान पर व्यंग्य का प्रयोग बिना कटुता उत्पन्न किए उद्देश्य को सफल कर देता है। इस प्रकार के रेखाचित्रों में जयनाथ नलिन के रेखाचित्र लिए जा सकते हैं। आपने अनेक भारतीय तथा विदेशी नेताओं, लेखकों तथा महापुरुषों को अपनी लेखनी का निशाना बनाया है। लेखक की व्यंग्यप्रधान शैली इसमें विशेष सफल हुई है। महापुरुषों के बाह्य स्वरूप का हास्यमय वर्णन, उनकी विचारधारा की व्यंग्यपूर्ण आलोचना पाठक के हृदय में गूँथगूँथी उत्पन्न कर देती है। हर्षदेव मालवीय ने भी इस क्षेत्र में सफलता प्राप्त की है। हास्यव्यंग्यात्मक रेखाचित्रकारों में सर्वश्री पं० हरिशंकर शर्मा, वेङ्कट बनारसी, अन्नपूर्णाचंद, अमृतलाल नागर, कृष्णचंद्र, रजनी पनिकर, डा० बरसानेलाचल चतुर्वेदी, डा० संसारचंद्र, महावीर अधिकारी, भीरेंद्र, मोहन रतूड़ी, प्रभाकर सोमबलकर, देवराज विनैश, सूर्यनारायण सक्सेना, सुरीरक्षणा, मोहनलाल गुप्त आदि उल्लेखनीय हैं। डा० रं० शं० केलकर के २१ व्यंग्यपूर्ण शब्दचित्रों का संग्रह 'कुत्ते की दुम' शीर्षक से प्रकाशित हुआ है।

व्यक्तिप्रधान रेखाचित्र

किसी व्यक्ति के बाह्य और आंतरिक स्वरूप का चित्रण रेखाचित्र का प्रमुख उद्देश्य होता है। रेखाचित्रकार किसी एक व्यक्ति को चुनकर विभिन्न घटनाओं के द्वारा उसके चरित्र के विभिन्न पहलुओं का अध्ययन करता है। जब केवल बाह्य रेखाओं का ध्यान हो तो व्यक्तिप्रधान रेखाचित्र बन जाता है। मनोवैज्ञानिक रेखाचित्रों को भी इसमें रख सकते हैं। व्यक्तिप्रधान रेखाचित्रों के निर्माताओं में श्रीराम शर्मा, पं० बनारसीदास चतुर्वेदी, श्रीमती सत्यवती मल्लिक, डा० जिनबमोहन शर्मा, जयनाथ नलिन, बेनीपुरी, जगदीशचंद्र माथुर, डा० मंगेंद्र आदि के नाम उल्लेखनीय हैं तथा सर्वोच्च स्थान पर सुसोमित हैं। श्रीमती महादेवी वर्मा संपादित 'अमिट रेखाएँ' में व्यक्तिप्रधान रेखाचित्रों का सुंदर संग्रह है, जिसमें भारत तथा विदेश के महान् पुरुषों तथा विविष्ट नारियों का चरित्रचित्रण किया गया है। जगदीशचंद्र माथुर ने 'दस तसवीरें' में अपने जीवन को प्रभावित करनेवाले कई व्यक्तियों के रेखाचित्र खींचे हैं। श्रीमाथुर ने इन व्यक्तिप्रधान रेखाचित्रों को 'चरित्रलेख' की संज्ञा दी है। प्रेम-नारायण टंडन तथा कन्हैयालाल मिश्र प्रभाकर ने भी अनेक रेखाचित्र इस प्रकार के लिखे हैं। डा० मंगेंद्र के इस प्रकार के रेखाचित्र 'चेतना के बिंब' में संकलित हुए हैं।

आत्मपरक रेखाचित्र

लेखक किसी रेखाचित्र के साथ जब अपने निजी जीवन का चित्रांकन भी कर बैठा है तो वे इस कोटि में लिए जा सकते हैं। महादेवीजी के रेखाचित्रों में यह तत्व है। जैसे हजर 'शिकायत है' शीर्षक से कई लेखकों से अपने निजी अन्तरे रेखाचित्र प्रस्तुत किए हैं, इनमें से श्रीभगवतीचरण वर्मा, विष्णु प्रसाद तथा डा० नगेंद्र के रेखाचित्र उल्लेखनीय हैं।

विशेष प्रयास

हंस का रेखाचित्रांक (मार्च १९३६)

प्रेमचंदजी के सुपुत्र श्रीपतराय के संपादकत्व में यह विशेषांक प्रकाशित हुआ। हंस के सलाहकारी संपादकमंडल में सर्वे, मराठी, गुजराती, उड़िया, बंगला, पंजाबी, कन्नड़ आदि भाषाओं के साहित्यकार भी संमिलित थे। हमारे आलोच्यकाल के प्रारंभ में ही 'रेखाचित्रांक' का प्रकाशित होना इस विधा के तत्कालीन महत्त्व को सिद्ध करता है। उस समय गिनेचुने व्यक्ति ही इस विधा में लिख रहे थे अतएव संपादकमंडल को इस विशेषांक को प्रस्तुत करने में विशेष प्रयास करना पड़ा जिसको स्पष्टतः संपादकीय में स्वीकार किया गया है, 'सच्चे और मार्मिक शब्दचित्र लिखने का युग अभी भारत में नहीं आया है। इसमें अभी आलोचना के प्रति सहिष्णुता का भाव नहीं आया है। हम अभी उचित मूल्यांकन का आदर करना नहीं सीखे हैं। जेनीस बात की कद्र करना जरूरी है। पर हम वह धीरे धीरे ही बर्दाश्त कर सकेंगे। और इसी लिये सूक्ष्मदृष्टि से हमारे गुणदोषों पर प्रकाश डालने वाले भी हमारे वहाँ नहीं हैं।' फिर भी हमें स्वीकार करने में कोई हिचक नहीं कि यह विशेषांक उस युग को देखते हुए सफलता के साथ प्रकाशित हुआ।

इसमें केवल उन्हीं विभूतियों के शब्दचित्र प्रकाशित किए गए हैं जो साहित्यिक हैं या राजनीतिक होते हुए भी मूलतः साहित्यिक हैं। हिंदी के रेखाचित्रों में २ पत्रकार, ३ साहित्यकार, १ अध्यापक, ६ कवि, १ कथाकार, २ लेखिकाओं पर हैं। बंगला, मराठी, गुजराती, तमिल, कन्नड़ तथा सर्वे के साहित्यकारों पर भी उच्चकोटि के रेखाचित्र प्रकाशित हुए हैं। लगभग सभी लेखक उच्चकोटि के प्रतिष्ठित साहित्यकार थे। सारे रेखाचित्रों में से केवल एक व्यक्ति ऐसा है जिसपर दो रेखाचित्र लिखाए गए हैं, वह हैं श्रीकृष्णदास पानीवाल। इस रेखाचित्र के दोनों लेखक हिंदी के सुप्रसिद्ध वारिष्ठ रेखाचित्रकार हैं—पं० बनारसीदास जमुनीदास तथा पं० श्रीराम शर्मा। महादेवीजी पर शब्दचित्र तो है पर उनके द्वारा लिखा हुआ इस विशेषांक में कोई रेखाचित्र न होना खटकता है। श्रीरामनाथ सुमन ही ऐसे रेखाचित्रकार हैं जिन्होंने दो व्यक्तियों पर रेखाचित्र प्रस्तुत किए हैं—पराङ्कर तथा संपूर्णानंद।

मधुकर का रेखाचित्रांक (१९४६ ई०)

इस दिशा में दूसरा सफल प्रयास रेखाचित्र विधा के बरिष्ठ लेखक पं० बनारसीदास चतुर्वेदी के संपादकत्व में मधुकर का विशेषांक है। इसके सहकारी संपादक हैं श्रीमशपाल जैन। हंस के विशेषांक से इसमें मौलिक जोड़ यह रहा है कि हंस का जोध भारत तक सीमित रहा, वहाँ इसका परिवेश अधिक विस्तृत था। इसमें विरलप्रसिद्ध रचनाओं को स्थान दिया गया है। विशेषांक के प्रारंभ में संपादक महोदय ने सारगर्भित भूमिका में रेखाचित्र के विकास पर प्रकाश डाला है।

इसके आगे विशिष्ट व्यक्तियों पर प्रकाशित विशेषांकों में रेखाचित्र प्रकाशित होते रहे। 'संकेत' में कुछ अच्छे रेखाचित्र संकलित हैं।

प्रारंभिक विशिष्ट रेखाचित्रकार

पं० बनारसीदास चतुर्वेदी (१९८२ ई०)—पं० बनारसीदास चतुर्वेदी हिंदी के बरिष्ठतम साहित्यकार तथा पत्रकार हैं जिन्होंने इस विधा को अपने साहित्यिक जीवन के प्रारंभ सन् १९१२ से ही विकसित किया। विशालभारत तथा अन्य पत्रों के संपादक रहने के समय आपने अद्वितीय रेखाचित्र प्रकाशित भी किए। पं० परासिह शर्मा, जो स्वयं अच्छे रेखाचित्रकार थे, के समय से ही आप रेखाचित्र लिख रहे हैं। चतुर्वेदीजी के शब्दों में, 'जिस प्रकार अन्ध्रा चित्र खींचने के लिये कैमरे का लेंस बढ़िया होना चाहिए और फिल्म भी काफी कोमल या सेंसिटिव, उसी प्रकार सफल चित्रण के लिये चित्रकार में, विश्लेषणात्मक बुद्धि तथा बानुकतापूर्ण हृदय, दोनों का सामंजस्य होना चाहिए। परदुःखकातरता, संवेदनशीलता, विवेक और संतुलन इन सब गुणों की आवश्यकता है।' निस्संदेह चतुर्वेदीजी में ये सभी गुण विद्यमान हैं तथा तो वे इतने सुंदर रेखाचित्र लिख सके। जैसे 'हमारे भाराध्य' में चतुर्वेदी जी यह स्वीकार करते हैं कि 'ए० जी० गाडिनर की तरह रेखाचित्र तैयार करने के लिये हमें धीमी बीसियों वर्ष तक साधना करनी पड़ेगी, तथापि हमारे धारण बड़ी रहे हैं।' आपने यह भी स्वीकार किया है कि आपका पहला रेखाचित्र सन् १९१२ में मर्यादा में प्रकाशित हुआ था।

आपने अपने अग्रतक के दीर्घ जीवन में सैकड़ों रेखाचित्र लिखे हैं, उनमें से कुछ संस्मरणात्मक शैली में हैं और कुछ जीवनी शैली में। पत्रशैली तो हर रेखाचित्र में मिल जाएगी।

सन् १९३८ ई० से पूर्व भी आपके अनेक रेखाचित्र प्रकाशित हो चुके थे, जिनमें से प्रिंस क्रोपाटकिन (१९३६ ई०), एमर्सन (१९३२-३५), पतिव्रता जयिनी (१९३६), समाजसेवी कमाया (१९३७), संपादकाचार्य सी० पी० स्कॉट (१९३५), फक्कड़ बोरो (१९३५) उल्लेखनीय हैं।

आपके अधिकांश रेखाचित्र पुस्तकाकार प्रकाशित हो चुके हैं, जैसे, प्रिंस क्रोपाटकिन (१९४० ई०), हमारे धारापत्र (१९४२ ई०), संस्मरण (१९४२ ई०), रेखाचित्र (१९४३ ई०), सेतुबंध (१९६२ ई०) उल्लेखनीय हैं, इनके प्रतिरिक्त अनेक फुटकर रेखाचित्र अनेक पत्र-पत्रिकाओं में अभी तक बिल्लरे पड़े हैं। 'हमारे धारापत्र' में महात्मा गांधी, माइकेल बाकुनिन, लुई गांधी, अराजकवादी मैनटेस्ता, मोरुडेन, रोमे रोला, स्टीफन जिब, नेबिंसन, आचार्यवर शीरीष, उपन्यासकार तुर्गेंबे आदि उल्लेखनीय हैं।

'संस्मरण' शीर्षक पुस्तक हमारी परिधि के बाहर की है जिसमें २१ व्यक्तियों पर संस्मरण संकलित हैं। इनमें से कुछ संस्मरणात्मक शैली में लिखे गए अर्धकोटि के रेखाचित्र भी हैं, जैसे बड़े बाबा द्विजेंद्रनाथ ठाकुर, दीनबंधु ऐंड्रूज, आजाद की आताजी। इनके प्रतिरिक्त श्री कृष्ण बलदेव वर्मा, अमानीदयाल सन्यासी, स्वर्गीय देवीदयाल गुप्त, श्री शोभनी आदि भी रेखाचित्र हैं।

देशविदेश के साहित्यकारों, राजनीतिज्ञों, पत्रकारों तथा समाजसेवियों के रेखाचित्र के साथ निर्धन, उपेक्षित, शोणित पात्रों के भी रेखाचित्र यदि कहीं मिल सकते हैं तो वह साहित्य चतुर्वेदीजी का है। 'रेखाचित्र' के बीच बीच में चित्रात्मक शैली के दर्शन भी होते हैं।

'सेतुबंध' नवीन रेखाचित्रों का संकलन है जिसमें विरचनागरिक गैरिसन, मेरी फोस्टर, क्रांतिकारी क्रोपाटकिन, आदि के चित्र बड़े मार्मिक तथा प्रेरणाप्रद हैं। प्रेम और सेवा की भावना ही इन चित्रों के मूल में व्याप्त है। विषय के विस्तार की दृष्टि से चतुर्वेदीजी का चित्र विस्तृत है।

हंस के रेखाचित्रांक (१९३९) में आपका 'पालीबाल' शीर्षक से उल्लेखनीय शब्दचित्र प्रकाशित हुआ था। मधुकर का रेखाचित्रांक तो सन् १९४६ में आपके ही संपादकत्व में प्रकाशित हुआ।

शोचकता, मनोरंजकता, सरलता आपकी शैली की विशेषता रही है। भाषा-शैली में समयानुकूल ओजस्विता, व्याख्यात्मकता, औपन्यासिकता तथा दार्शनिकता आपकी पुस्तकों की विशेषता है।

संक्षेप में हम कह सकते हैं कि चतुर्वेदीजी के रेखाचित्रों में जहाँ एक ओर राष्ट्रीयता तथा देशप्रेम की भावना कूट कूटकर गरी हुई है वहाँ दूसरी ओर उसमें सर्वत्र विश्वप्रेम तथा अंतर्राष्ट्रीयता की भावना भी व्याप्त है।

पं० श्रीराम शर्मा (१८९५ ई० से १९६७ ई०)—हिंदी साहित्य में शिखार-साहित्य के प्रख्यात लेखक श्रीरामजी रेखाचित्र लिखने में निष्णात हैं। आपके रेखाचित्रों को पढ़कर पं० पद्मसिंह शर्मा भी अत्यधिक प्रभावित हुए थे। पं० बनारसी दासजी चतुर्वेदी आपको पद्मसिंह शर्मा का असली उत्तराधिकारी मानते हैं।

शर्माजी के रेखाचित्रों का प्रथम संग्रह 'बोलती प्रतिमा' शीर्षक से सन् १९३७ में ही प्रकाशित हो गया था। इसमें पंद्रह लेख, कहानियाँ और स्केच संकलित हैं। इस संबंध में लेखक ने स्वयं प्रस्तावना में बोधित किया है :

‘बोलती प्रतिमा के भँदिर की प्रत्येक प्रतिमा बोलती और सजीव है।’...लेखों, स्केचों और कहानियों की सामग्री लेखक की अनुभूति ही समझना चाहिए। कठोर सत्य तथा संघर्ष, लेखक की मार्मिक बेइनामी, जीवन के घात प्रतिघात और मानसिक द्रव्य का रूप ही सब्यों में है—‘बोलती प्रतिमा। यदि इस संग्रह को माला मान लिया जाय तो बोलती हुई प्रतिमा इस माला का सुमेरु है।’

वस्तुतः ‘बोलती प्रतिमा’ शीर्षक रेखाचित्र इस माला का ही सुमेरु नहीं है बल्कि समस्त भारतीय साहित्य में लिखित रेखाचित्रों में सर्वोपरि है जिसको हम सगर्व विश्वसाहित्य में रख सकते हैं। इस रेखाचित्र में एक ऐसे रोनी का चित्रण है जो लगातार १४ वर्षों से सीमा पर पड़ा रहता है पर उसकी प्राण, अवयव तथा स्मरण-शक्ति अश्रंशनीय है। इन रेखाचित्रों में लोकजीवन की भाँकी मिलती है। सीमा कितनी ओजस्विनी है इसका ज्ञान तो एक जो पुछ पढ़ने से ही हो जाता है। बटमाएँ मयार्थ हैं, केवल लेखक ने यत्र तत्र उन्हें कल्पना से धूँ भर दिया है। शर्माजी का दृष्टिकोण मयार्थवादी रहा है, मौल पानों की उनकी लेखनी ने मुखर बना दिया है। भारतीय जनता अधिकांशतः ग्रामीण है अतएव उसके जीवन के मार्मिक चित्र देश के चित्र हैं।

इस पुस्तक के चित्रों में कहीं हम बंदा जमारको लंगोटा पहने नंगे शरीर और नंगे पैर जेठ की सुपहरी में कंकड़ खोवते हुए पाएँगे तो कहीं हुकीम पीतांबर को, जो जाति का बोबी था।

‘प्राणों का सीढ़ा’ (१९३६) वस्तुतः प्रकृति, शिकार तथा वन्य पशुओं से संबंधित है। इसमें मशहूर शिकारियों पर बीसी बटनाघों अथवा दुपटनाघों का चित्रण है जिसका बहुत कुछ आधार चंडबिक, मेजर फौरन आदि की पुस्तकें हैं। इसमें १३ दृश्यचित्र हैं।

आपकी सबसे अस्तेलनीय कृति है ‘जंगल के जीव’ (मई १९४६ ई०)। इसमें जंगली जीवों, काला हिरन, बघेरा, चड़ियाल, सैर, ह्यामी, जंगली सूअर, बया, सियार, जंगली भुर्ग के जीवन स्केच हैं। यह लेखक के वर्षोंस बर्ष के अन्वेषण, निरीक्षण और प्रकृति अध्ययन का फल है। लेखक ने स्वीकार किया है कि इन स्केचों के अध्ययन में बहुत अधिक समय लगा है।

आपका चौथा संग्रह है—‘मे जीते कंठे हैं’ (१९४७ ई०)। इस पुस्तक के प्रारंभ में पं० बजारसीदासजी का बीरामजी पर लिखित रेखाचित्र भी संकलित है। इस संग्रह में आपके २० शब्दचित्र हैं जिनमें से कुछ पहले ही प्रकाशित हो चुके हैं।

जीवन के अंतिम दिनों में शर्माजी के नेत्रों ने जवाब दे दिया था अथवा कुछ और सचम रेखाचित्र हिंदी साहित्य को दे जाते। जीवन पर्यंत वह किसान की तरह रहे और खेतीबारी, बागवानी आदि करते रहे।

श्रीरामचंद्र बेनीपुरी (१९००-१९६८ ई०)—स्वतंत्रता संग्राम के सेनानी, क्रांतिकारी, कर्मनिष्ठ पत्रकार बेनीपुरीजी शब्दशिखी से जिन्होंने रेखाचित्र लिखने में शैली का चमत्कार दिखाया है। बेनीपुरीजी अपनी लेखनी से कसा जादू बसाते हैं और संस्मरणायक शैली में कठिने शब्दचित्र प्रस्तुत करते हैं वह उनके रेखाचित्रों में देखा जा सकता है।

बेनीपुरीजी ने संकल्पों रेखाचित्र लिये जो कई पुस्तकों में संग्रह रूप में प्रकाशित हो चुके हैं। नई धारा के अंक तो आपके रेखाचित्रों से भरे पड़े हैं, जिनमें सबसे उल्लेखनीय रेखाचित्र है 'रजिया' (१९६२ ई०)। 'माटी की मूरतें' के नवीन संस्करण में यह संकलित कर लिया गया। संस्मरणात्मक शैली में लिखा गया 'रजिया' ऐसा रेखाचित्र है जो विश्व की किसी भी भाषा के साहित्य के समक्ष सगर्व रखा जा सकता है। मधुकर के रेखाचित्रों में सन् १९४६ में 'बलदेवसिंह' शीर्षक से प्रकाशित हुआ रेखाचित्र ही बाद में 'माटी की मूरतें' में संकलित हुआ। बलदेवसिंह में एक पहलवान का सजीव चित्र प्रस्तुत किया गया है।

ये दोनों रेखाचित्र जिस संग्रह में संकलित हैं उसके संबंध में राहुकवि मैथिली-शरण गुप्तजी ने सत्य ही कहा था, 'लोग माटी की मूरतें बनाकर सोने के भाव बेचते हैं पर बेनीपुरी सोने की मूरतें बनाकर माटी के मोल बेच रहे हैं।' यह लेखनी है या जादू की छड़ी आपके हाथ में।'

'माटी की मूरतें (१९४६ ई०) में इनके अतिरिक्त इस और शब्दचित्र हैं जिनपर लेखक के विचार इस प्रकार हैं, 'कला ने उनपर पष्चीकारी की है किंतु मैंने ऐसा नहीं होने दिया कि रंगरंज में मूल रेखाएँ ही गायब हो जायें। कला का काम जीवन को छिपाना नहीं, उसे उभाड़ना है। कला वह, जिसे पाकर जिवनी मिलर छटे, चमक छटे।'

वैशे इस संग्रह से पूर्व ही लेखक का शब्दचित्रों का प्रथम संग्रह लालतारा शीर्षक से सन् १९३८ में प्रकाशित हो चुका था। 'लालतारा मेरे शब्दचित्रों का पहला संग्रह है। इसका पहला रूप उस जमाने में विकला था, जब मैं सिर से पैर तक लाल लाल था।' 'लालतारा' एक नए प्रभाव का प्रतीक है जिसमें १६ शब्दचित्र हैं। इसमें संकलित रेखाचित्र 'इंस्लाब बिदाबाद' पर तो लेखक को डेढ़ साल की सख्त कैद मिली थी। उसका एक अंश इस प्रकार है, 'जगतसिंह हँसते-हँसते, गाते गाते 'मेरा रंग दे बसंती बोला' फाँसी के तस्ते पर झूल गया।

'उसने मैजिस्ट्रेट से कहा, 'तुम धन्य हो मैजिस्ट्रेट कि यह देश लके कि विप्लव के पुजारी किस तरह हँसते हँसते नृत्य का आनिमन करते हैं।' सचमुच मैजिस्ट्रेट

बन्ध वा, क्योंकि व केवल हूँ, किंतु उनके माँ बाप, उनके संबंधी को भी उनकी साथ तक देखने को न मिली। हाँ, तुमसे है कि किरासिन के तेल में अचबके मांस के कुछ पिंड, हड्डियों के कुछ टुकड़े और इधर उधर बिखरे खून के कुछ छींटे मिले हैं। यह किस्मत।'

इस मार्मिक तथा करुण चित्र को पढ़कर किसकी आँखों में आँसू नहीं झलझला जायेंगे। इस साहित्यिक अलंकरण में शब्दचित्रों के माध्यम से अनेक नायकचित्र, रेखाचित्र तथा कल्पनाचित्र हैं। कुछ रचनाएँ गद्यकाव्य को भी स्पर्श कर रही हैं।

‘गेहूँ और गुलाब’ (१९५० ई०) की भूमिका में लेखक ने स्वीकार किया है, ‘ये शब्दचित्र, पिछले शब्दचित्रों से भिन्न हैं—छोटे, चलते, जीवंत। मैंने कहा—हैंड कैमरा के स्नेप शॉट, आलोचक ने उस दिन डाँटा—“हाथीदाँत पर की लस्वीरें।’

इस संग्रह के रेखाचित्रों में बेनीपुरीजी नावुक अधिक है। यही कारण है कि इन शब्दचित्रों में ‘गद्यकाव्य’ की सी भूलक अधिक मिलती है। इस संकलन में २५ शब्दचित्र हैं।

‘मील के पत्थर’ लेखक के हृदयस्पर्शी रेखाचित्रों तथा संस्मरणों का संकलन है। छोटे छोटे वाक्यों तथा भावमय शब्दों के चित्रात्मक प्रयोग से भाषा सजीव होकर उस व्यक्ति का स्वरूप में ही चित्रांकन कर देती है। इस संग्रह में पंद्रह संस्मरणात्मक चित्र हैं।

रेखाचित्रों को इतने साज सँवार के साथ बढ़कर कोई दूसरा व्यक्ति नहीं रखता। शैलियाँ बदलती रहती हैं—कहीं संस्मरणात्मक, कहीं नाटकीयता और कहीं डायरी, पर भाषा सर्वत्र सहज फुरफुरती चलती है जिसमें छोटे छोटे भावगीने वाक्य पाठकों को मुग्ध किए रहते हैं। बेनीपुरीजी ने चतुर पारसी जीहरी की भाँति यत्र-तत्र कहीं भी पात्र मिले हैं उन्हें अपनी कुशल लेखनी से चित्ररूप में लड़ा कर दिया है। विषय की विविधता और शैली का जिसना अद्भुत अमलकार बेनीपुरीजी में मिलता है उसका अन्धन नहीं।

बेनीपुरीजी के संबंध में पं० बनारसीदास चतुर्वेदी का कथन उल्लेखनीय है :

‘यदि हमसे प्रश्न किया जाए कि आशुतोष हिंदी का सर्वश्रेष्ठ शब्दचित्रकार कौन हैं, तो हम बिना किसी संकोच के बेनीपुरी का नाम उपस्थित कर देंगे।’

महादेवी वर्मा (१९०७ ई०)—सायाबादो काव्यधारा में रहस्यवादी कविनी महादेवी वर्मा का उल्लेखनीय स्थान है। आपने अपनी अभिव्यक्ति के लिये काव्य तथा चित्र दोनों ही माध्यमों को अपनाया है। चित्र बनाने में कुशल होने के कारण महादेवीजी रेखाचित्र लिखने की कला में भी विपुल हैं। हो सकता है रेखाचित्र लिखने की कला उन्होंने चित्रकला से ग्रहण की हो। टेढ़ी मेढ़ी रेखाओं के

माध्यम से हम किसी पात्र का बाह्य अंकन करना चाहते हैं। अपने अपने गीतों तथा चित्रों में जहाँ सामंजस्य स्थापित किया है वहाँ रेखाचित्रों में भी काव्यात्मकता भा गई है। अपने सन् १९२० से रेखाचित्र लिखना आरंभ कर दिया था।

महादेवीजी ने समाज के निम्न वर्ग में से अपने पात्र लिए हैं जो उनकी लेखनी का आश्रय पाकर धाव धमर हो गए हैं। इन रेखाचित्रों में उनके पात्र 'रामा, मक्ति' आदि कम बोलते हैं केवल लेखिका द्वारा किया गया पात्रों का रेखांकन अधिक मुखर है। आपके रेखाचित्रों में स्मृतिचित्र तथा संस्मरण दोनों का सामंजस्य है जिसके कारण बहुत से आलोचक उन्हें अनवरत 'संस्मरण' मात्र मान लेते हैं।

इस विधा में उनके अबतक तीन संग्रह पठनीय हैं :

१. अतीत के चलचित्र (१९४१ ई०), २. स्मृति की रेखाएँ (१९४३ ई०) तथा ३. पथ के साथी (१९५६ ई०)।

महादेवीजी के संस्मरणरूपक रेखाचित्रों का पहला संग्रह 'अतीत के चलचित्र' शीर्षक से प्रकाशित हुआ। वस्तुतः इसमें रेखाचित्र के साथ संस्मरण का घुसघाही मिश्रण है। इस संग्रह में ११ शब्दचित्र हैं जिनमें चीनहीन, पोंडित, विवर, परित्यक्त, समाज से प्रताड़ित पात्रों की जीवनकथाएँ हैं जिनमें महादेवीजी की अपनी जीवनगाथा भी दिखाई देती है। 'इन स्मृतिचित्रों में मेरा जीवन भी आ गया है। वह स्वाभाविक भी था। अंधेरे की वस्तुओं को हम अपने प्रकाश की पुंखली या उजली परिधि में लाकर ही देख पाते हैं, उसके बाहर तो वे अनंत अंधकार के अंश हैं। मेरे जीवन की परिधि के भीतर लड़े होकर चरित् जंसा परिचय दे पाते हैं, वही बाहर रूपांतरित हो जाया।' इन शब्दचित्रों में ४ नायकप्रधान हैं—राधा, बीसा, अलोपी, बदल तथा शेव सभी सात रेखाचित्र नायिकाप्रधान हैं। जिनमें से मुख्य है—बिंदो तथा बिट्टो बालविधवाएँ, मेहतारानी सबिया, कुम्हारिन रबिया तथा कर्मठ पहाड़िन नोकरानी लक्ष्मी।

नवी रेखाचित्र सन् १९३८ में लिखा हुआ है। इसमें अंधे अलोपी की कल्याणम गाथा है। अलोपी सब्जी बेचता है। अंधा होते हुए भी कसंज्यपरायण है। पुत्रार्थी और परिश्रमी अलोपी सबकी समता का पात्र बन गया है। नेत्रहीन होते हुए भी उसकी स्पर्शज्ञान है। ग्यारहवीं रेखाचित्र पहाड़ी कर्मठ महिला लक्ष्मी (सन् १९३९ ई०) का है। वह हँसी से आँसुओं को छुपाए रहती है। बाहर से मैली कुचैली पर भीतर से बिल्कुल साफ थी।

अतीत के चलचित्र में जहाँ एक ओर ग्रामीण नौकरों के गुणदोषों का विवेचन है वहाँ दूसरी ओर विमाताओं के दुर्मयहार तथा सामाजिक रूढ़ियों से प्रताड़ित निरोह बालिकाओं तथा बालविधवाओं के जीवन के कष्ट चित्र हैं। हृदयहीन स्पर्शी समाज के अत्याचारों की चपकी में पिचते, तिल तिलकर जीवन को समाप्त कर देने-

सबसे पानों की मूक भाषा है। पाठक लेखनी से प्रस्तुत इस कल्याणदायर में गोते लगाता रहता है और इन पानों के प्रति सहानुभूति रखता है। सहानुभूति का विराट् रूप 'दुःख' को धरकर कर देने में समर्थ होता है और वह तथ्य सिद्ध होता है महादेवीजी के इन रेखाचित्रों से।

'स्मृति की रेखाएँ' शीर्षक भाषका दूसरा संग्रह है। इसमें संस्मरणात्मक शैली में लिखे गए सात रेखाचित्र हैं। जिनमें महादेवीजी का चित्रकार, पर्यटक, प्रभावनाध्यायिका आदि सभी रूप उभरकर आए हैं और इनमें सर्वोपरि है उनका नारी रूप। गाँव निवासियों की सरलता, भावुकता और उनका मोलापन चित्रित करना ही इन चित्रों का लक्ष्य है। भारतीय समाज की पृष्ठभूमि पर आधारित इन चित्रों में आपने कला की तूलिका से रेखा और रंग के माध्यम से रस बरा है। रसभरे ऐसे कलात्मक रेखाचित्र अत्यन्त दुर्लभ हैं।

सभी पात्र लेखिका के जीवन के व्यक्तिगत अंग हैं। जिन परिस्थितियों में पात्र रहते हैं उनसे सीधा संबंध लेखिका का भी है। दुःख एवं दारिद्र्य से उत्पन्न पानों की समस्याओं का सूक्ष्म अध्ययन महादेवीजी ने किया है। 'स्मृति की रेखाएँ' के सभी पात्रों में दुःखवाद की प्रधानता है। महादेवीजी ने जो अनेक यात्राएँ की हैं, कल्पवास किए हैं उनका अनुभव भी इन चित्रों में समायोजित हुआ है। इनमें बूढ़ा परिवारिका भक्ति, चोनी फेटोवाला बस्त्रविक्रेता, बदरीकेदार बाबा के दो बंधु-जंग-बहादुर और बनिया, निर्धन मुन्नन की माई, कल्पवास के भावुक मानव ठकुरी बाबा, उत्पीड़िता घो.बन, मूक किंतु समतामूर्ति 'गुं गंगा'।

इन कल्याणत्मक रेखाचित्रों पर टिप्पणी करते हुए हंस (मई १९४४) में प्रसिद्ध आलोचक भमतरायजी ने लिखा था, 'उन्होंने अधिकांश में उन व्यक्तियों के संस्मरण दिए हैं जो कल्याण और भावना और सहज मानवता के स्रोत हैं, जो बिना कानपूर्वक हिलाए गऊ के समान सब अत्याचार सहन कर लेते हैं।'

भारतीय जीवन के समाजप्रताड़ित, शोषण से सताए, अधिाचल, शून्यहीन पर सरल पानों के ही सजीव चित्र 'स्मृति की रेखाएँ' में प्राप्त होते हैं। इसमें विभाता का दुर्ब्यवहार, धर्ममेल विवाह के दुष्परिणाम तथा कुव्यसनो में फँसे पति के व्यवहार से प्रताड़ित नरनारियों के मार्मिक चित्र हैं। महादेवीजी के अंतर में व्याप्त ममता, शास्त्रतय, निष्कलता आदि गुण ही इन पानों के माध्यम से मुखर हो उठे हैं। रेखाचित्रों की चित्रात्मक भाषा तो सर्वत्र है पर पात्रानुकूल।

'पथ के साथी' भाषका तीसरा संग्रह है जिसमें 'रेखाएँ' शीर्षक से आपने अपने छह सहयोगियों का रेखांकन किया है। प्रारंभ में 'प्रणाम' के अंतर्गत रवींद्रनाथ टैगोर का काव्यात्मक भाषा में लिखा रेखाचित्र है जो मंदलाचरण का स्थान रखता है। प्रथम रेखाचित्र राष्ट्रकवि मैथिलीशरण गुप्त पर है जिसमें उनकी कर्मनिष्ठता, भावुकता

स्पष्टताविता, सरलता आदि गुण प्रभाव रूप से उभर कर आए हैं। दूसरा चित्र सुभद्राकुमारी चौहान का है जिनका चित्र बनाया कुछ सहज नहीं है; क्योंकि चित्र की साधारण जान पड़नेवाली प्रत्येक रेखा के लिये उनकी भावना की वीथि 'संचारिणी दीपशिलेय' बनकर उसे असाधारण कर देती है।

'निराला' में उनकी उदारता, दानवृत्ति, अतिविश्रम विशेष रूप से व्यक्त किया गया है। प्रसादमय शैली में 'प्रसाद' का रेखांकन किया गया है। पंत के बाह्य तथा आंतरिक व्यक्तित्वपरक रेखाएँ स्पष्ट उभरकर आई हैं। पंत कोमलता और सुकुमारता की मूर्ति मान हैं। उनमें प्रकृति प्रेम अटूट बनाया हुआ है। पंत की हँसी का चित्र द्रष्टव्य है।

'सुमित्रानंदनजी की हँसी पर भ्रमविदुषों का बादल नहीं घिरा हुआ है, वरन् भ्रमविदुषों के बादल के दोनों छोरों को जोड़ता हुआ उनकी हँसी का ईश्वरानुब सदाब हुआ है।'

इन रेखाचित्रों में साहित्यकारों की निर्धनता का भी चित्रण किया गया है, निराला का संपूर्ण रेखाचित्र निर्धनता के परिवेश में है।

इस प्रकार रेखाचित्र साहित्य में महादेवीजी का स्थान अद्वितीय है। आपने अपनी लेखनी से जहाँ अपने जीवन में जानेवाले छोटे छोटे पानों का चित्रांकन किया है वहाँ सहयोगियों का भी रेखांकन किया है।

अन्य विशिष्ट रेखाचित्रकार

आचार्य विनयमोहन शर्मा (१९०५)—आचार्य विनयमोहन शर्मा हिंदी के वरिष्ठ साहित्यकारों में से हैं। साहित्य जगत् में रेखाचित्रकार के रूप में उनकी ख्याति कम है। आपने अनेक रेखाचित्र लिखे हैं जिनका संग्रह बहुत पहले ही हुआ था। हाल में ही इस संग्रह का दूसरा संस्करण 'रेखा और रंग' शीर्षक से प्रकाशित हुआ है जिसमें चौदह रेखाचित्र संकलित हैं। आचार्यजी ने पत्र द्वारा सूचित किया था कि इन रेखाचित्रों में 'नजर नशाय गई मालिक' संवत्सः ४१-४२ में विशाल भारत में, 'बह बूच और बह बिड़िया' नामपुर से प्रकाशित आलोचक में (४३-४४), 'जम्बू काका' हैदराबाद की कल्पना में (४३-४४), 'भलेकी' मध्यप्रदेश संदेश में १९४५ के किसी अंक में और 'हला' विशाल भारत में १९४४ में छप चुके हैं।

'ठहली बाबू' शीर्षक से उनका पहला रेखाचित्र नर्सरी में काम करनेवाले एक व्यक्ति का है। दूसरा रेखाचित्र नीकर 'शंकर' पर 'नजर नशाय गई मालिक' शीर्षक से है जिसमें एक भबेड़ उम्र का दुबला और लंबा सा धावमी अपने दोनों हाथों को जोड़े खड़ा था। शरीर पर एक मैला कुर्ता था जो कंधों और बाजों पर फटकर अपने नीछ होने की गहादत से रहा था।

‘कनैकी’ शीर्षक से एक कुत्ते का शब्दचित्र भी इसमें संकलित है। एक शब्दचित्र भागपुर के घरमण्डे में खाली जगह पर ओपड़ी झालकर रहनेवाले उत्तरप्रदेश के एक ग्रहीर ‘कन्हैया’ का है। इसमें ही पूछी बिल्ली पर भी रेखाचित्र है। हास्टल लाब के प्रह्लाद घोषी पर भी आपने लेखनी से रेखांकन किया है। दूधवाले बंसी, अस्पताल में पड़ी हुई रोगिणी उनकी दृष्टि से बच नहीं सकी हैं।

हैदराबाद स्टेशन पर ‘बर्ड क्लास का डिब्बा’ शीर्षक से रेखांकन किया है।

सभी रेखाचित्रों में आचार्यजी की सरस, सरल तथा प्रभावमयी भाषा के वर्णन होते हैं। रेखाचित्र अधिकांशतः महाराष्ट्र से संबद्ध होने के कारण मराठी शब्दों का यत्र-तत्र प्रयोग यथार्थ चित्र प्रस्तुत करने में सहायक हुआ है। बातावरण को यथार्थ रूप देने में प्रकृतिचित्रण का पर्याप्त सहारा लिया गया है। भाषा को आलंकारिक रूप भी प्रदान किया गया है।

इन शब्दचित्रों में आचार्यजी के व्यक्तिगत जीवन के संस्मरण भी घुले मिले हुए हैं। कहीं कहीं उन्होंने अपना चित्र भी प्रस्तुत कर दिया है। ‘उनके भारी भरकम शरीर से बेरी दुबली पतली हड्डियों का संस्पर्श अवस्य हो गया।’

कन्हैयालाल मिश्र ‘प्रभाकर’ (१९०६ ई०)—आप हिंदी के वरिष्ठ पत्रकार हैं। शैली की दृष्टि से बेनीपुरीजी की टक्कर के दूसरे रेखाचित्रकार हैं। ‘जीवन को प्रेरणाएँ’ देनेवाले निबंध लिखने में आपका सानी नहीं है।

संस्मरण लिखने की कला में आप सिद्धहस्त हैं। आपने कभी भी अपने जीवन के किसी भाग में किसी घटना को या व्यक्ति को देखा है, बस उसको ही आप अपना विषय बना सकते हैं। कोई भी विषय आपकी वृत्त शैली और प्राञ्जल भाषा में ढलकर निखर उठता है। प्रभाकरजी के पास शैली की ऐसी खराब है कि कितनी भी ज़हो वस्तु या खराब मैटिरियल हो आपके पास से साफ़ चुबरा और निखार लेकर निकलेगा।

‘जिंदगी मुस्कराई’ (१९५३ ई०) में ३६ विशेष रूप से लिखे गए संस्मर-आत्मक निबंध हैं। रेखाचित्र, संस्मरण आदि विधाओं में लिखने का विधिवत् प्रयास सन् १९३२ की जेलयात्रा से किया। आपने अपने स्केचों की कलम को माँजने में बहुत श्रम किया है। लेखक ने स्वयं स्वीकार किया है सन् १९३५-५० तक के पंद्रह वर्षों में स्केच में नए प्रयोग किए हैं और बराबर उन्हें नई शक्त देते रहे।

‘बाजे पायलिया घुँघरू’ में मिश्रजी के ३६ व्यक्तिगत निबंधों का संग्रह है जिनमें बिभ्रात्मकता है।

‘महके धागिन बहके द्वार’ (१९६३ ई०) भी लेखक के व्यक्तिगत निबंधों का संग्रह है जिसकी भूमिका में ‘जीमती रमा जैन’ शीर्षक से शब्दचित्र है।

‘माटी हो गई सोना’ में बल और बलिदान की जीवनचेतना देनेवाले छत्रह अमर अक्षरचित्र हैं। प्राचीन काल से लेकर आधुनिक राष्ट्रीय महापुरुषों तक के हृदय-

स्पर्शी रेखाचित्रों का संग्रह है जिनमें बंछित कथाओं को लेखक ने खून से लिखा है कलेजे के खून से, आत्मा के खून से और कलेजे का खून ही इन कथाओं की कला है।' लेखक ने राष्ट्रहित के लिये जीवन की बलि लगा देनेवाले शहीदों के रेखाचित्र इसमें प्रस्तुत किए हैं।

'वीथ जले शंख बजे' प्रजाकरजी के सजीव, सशक्त एवं सप्रवाह भाषा में लिखे हुए २६ रेखाचित्रों का संग्रह है जिसमें चतुर्विक् बिलरी हुई छोटी छोटी घटनाओं को भी महान् धोर प्रसाधारण बना दिया है। इन चित्रों में पात्रों एवं घटनाओं का आरोपी से अध्ययन किया गया है। रेखाचित्रों में मानवजीवन के सत्त्वों का उद्घाटन-मान करना ही मिश्रजी की कुशल लेखनी द्वारा संभव है। इनमें पहला रेखाचित्र मिश्रजी के पिताजी का है जिसमें उनके व्यक्तित्व की सहज भाँकी है; दूसरे में 'मुहम्मद भली कोतवाल' तथा तीसरे में 'मुखिया सुचेत' शीर्षक है। हजरत मौलाना मदनी का शब्दचित्र बड़ा सजीव है। पाँचवाँ 'डा० केहराजसिंह' में उस व्यक्ति का चित्र है जिसे मनहूसियत से दुश्मनी थी 'न खूद सुस्त होते थे, न दूसरों को सुस्त होने देते थे।' लघुता के अणु में विराटता का प्रदर्शन इन रेखाचित्रों में होता है।

श्रीमती सत्यवती मल्लिक (१९०७ ई०)—श्रीमती मल्लिक ने हिंदी साहित्य का भंडार लघु कथाओं, कहानियों, जीवनी, निबंध आदि सभी विधाओं के माध्यम से भरा है। आपके द्वारा संपादित 'प्रमित रेखाएँ' शीर्षक से रेखाचित्रों का संग्रह सन् १९५१ में प्रकाशित हुआ है। आपके प्रारंभिक रचनाएँ विशाल भारत में प्रकाशित होती थीं; जिनमें वह अपनी सूक्ष्मबुद्धि, अद्भुत निरीच्छाशक्ति, उत्कट प्रकृति-प्रेम तथा स्वाभाविक सहृदयता से मृग्य कर देती थीं। हंस (फरवरी १९४२ ई०) में 'घात्रा में' शीर्षक रेखाचित्र प्रकाशित हुआ था जिसमें उनका मूँबिल केमरा यात्रा के साथ चित्र लीचता रहा। मधुकर के रेखाचित्रांक में 'घात्रों के अन्वेषणकर्ता फरीदी साहब' शीर्षक से पठनीय रेखाचित्र प्रकाशित हुआ। 'प्रमित रेखाएँ' शीर्षक संग्रह में ग्यारह रेखाचित्र आपके रचित हैं। 'स्मृति की रेखाएँ' में 'कैदी' शीर्षक स्केच चेलब की कला का स्मरण दिलाता है। 'अमर जण' में लेखिका के अनेक शब्दचित्र हैं, जिनमें से एक चित्र पहचानिए, 'किंतु किसी दिन इस प्रकार अकस्मात् समुद्र सी गंभीर, मानसरोवर सी निर्मल, हिमालय के उत्तुंग धवल शिखर सी सज्ज्वल यह भव्य मूर्ति—बाष्पी जिसके मुख से साकार शीतल निर्झर सी भरती है—मेरे घर को पवित्र करेगी, इसकी मुझे कल्पना भी न थी।

प्रो० प्रकाशचंद्र गुप्त (सन् १९०८)—प्राधुनिक रेखाचित्रकारों में प्रो० गुप्त अग्रणी हैं। इस विधा के नामकरण में भी आपका काफी योग रहा है। सन् १९३६ से आप रेखाचित्र स्केच लिख रहे हैं। हंस, नया पत्र तथा नया साहित्य पत्रिकाओं में आपके रेखाचित्र प्रकाशित होते रहे हैं। इस क्षेत्र में आपके कई संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं :

१. रेखाचित्र (जुलाई १९४०) प्रकाशमह, प्रयाग ।
२. पुरानी स्मृतियाँ (१९४७ ई०) इंडिया पब्लिशर्स, प्रयाग ।
३. विशाख (सन् १९४७) लोकभारती से प्राप्य, रावकमल प्रकाशन लि० ।
४. रेखाचित्र (परिवर्द्धित संस्करण) विद्यार्थी ग्रंथालय ।

हंस के रेखाचित्रांक (सन् १९३९) में आपने 'बचन' पर उत्प्रेक्षणीय रेखाचित्र लिखा है। 'संकेत' में संकलित रेखाचित्रों में आपका 'पुराना नगर प्रयाग' रेखाचित्र है। लेखक ने निर्बोध वस्तुओं, पदार्थों, स्थानों पर अधिक संवेदनशील दृष्टि डाली है। आपने विशिष्ट शैली में 'लेटर बाक्स', 'दिल्ली दरवाजा' शीर्षक स्केच लिखे हैं।

श्रीदेवेंद्र सत्यार्थी (सन् १९०८)—लोककला, लोकसंस्कृति एवं लोकगीत के क्षेत्र में सत्यार्थीजी की सेवा सर्वविधित है। रेखाचित्रकार के रूप में आप नई शैली के जन्मदाता हैं। भावात्मक रेखाचित्रों का संग्रह 'रेखाएँ बोल उठी' शीर्षक से सन् १९४९ में प्रकाशित हुआ। इस संग्रह में संकलित चित्रों में रेखाएँ बोल उठी, शौर्यबोध, भाव मेरा जन्मदिन है, भावात्मक रेखाचित्रों में से हैं। 'रबीद्रनाथ ठाकुर' में जीवनप्रसंगों को रेखाओं के मध्य चित्र उपस्थित किया गया है। गांधीजी के व्यक्तित्व पर चित्र 'चिरनूतन' में है। 'शौर्यबोध' में भावुक महात्मा बुद्ध के चरणों में बैठकर प्रेमसी का गाय बोलने के स्वरों में संजोकर रख रखा है। साहित्यकारों पर लिखे रेखाचित्रों में महादेवी पर 'महारवेता महादेवी' शीर्षक से कल्पना में तथा घरक पर 'घरक मेरा दोस्त' शीर्षक से भावकला में (सन् १९५१ ई०) में प्रकाशित हुए हैं। मुंशी अमिनदल ग्रंथ में 'एक मित्र का रेखाचित्र' (१९५० ई०) शीर्षक से मुंशीजी का रेखाचित्र प्रकाशित हुआ।

'क्या गोरी, क्या साँवरी' में सत्यार्थीजी ने कुछ ऐसे आत्मपरक निबंध लिखे हैं जो रेखाचित्र विद्या के अधिक निकट हैं। पं० बनारसीदासजी को आपका 'जन्मभूमि रेखाचित्र पसंद आया है।' 'एक युग एक प्रतीक' (सन् १९४८) में भी कुछ रेखाचित्र हैं।

श्रीरामधारी सिंह 'दिनकर' (सन् १९०८)—दिनकरजी मूलतः कवि हैं और कविता के क्षेत्र में ही निरंतर प्रगति करते हुए भाव मूर्धन्य साहित्यकारों में हैं। हंस के रेखाचित्रांक में आपने छप नाम 'अमिताभ' से राहुलजी पर पठनीय रेखाचित्र लिखा था। यही फिर 'बट पीपल' में संकलित हुआ है। आपके उत्प्रेक्षणीय रेखाचित्र हैं : राहुल (१९३९ ई०), मामा बरेबर (सन् १९५१), सुमित्रानंदन पंत (१९६० ई०), पुण्यलोक जायसवाल (१९६० ई०)। दिनकरजी ने अनन्यथा नेहरूपर भी आराधनात्मक रूप से संस्मरणात्मक लेखमाला लिखी है जिसमें कहीं कहीं रेखाचित्र का भी आभास मिलता है।

उपेन्द्रनाथ अक्षर (सन् १९१०)—श्रीउपेन्द्रनाथ अक्षर हिंदी वर्ग के सम्प्रतिष्ठ साहित्यकार हैं जिन्होंने कवि, नाटककार, उपन्यासकार, कथाकार, निबंधकार सभी रूपों में साहित्यमंदार गरा है। नवीनतम विधाओं में भी आप सिद्धहस्त हैं। संस्मरण तथा रिपोर्ताज के साथ आपने अच्छे रेखाचित्र भी लिखे हैं। 'व्यादा अपनी कम पराई' में आपके आत्मपरक संस्मरण संकलित हैं। आपकी दूसरी पुस्तक है 'मंदो : मेरा दुरमन' संस्मरणात्मक शैली में स्वान स्वानपर इसमें कुछ अच्छे रेखाचित्र हैं।

'रेखाएँ और चित्र' शीर्षक आपका ऐसा संग्रह है जिसमें आपके लिखे कुछ स्केच भी संकलित हैं। दो रेखाचित्र उल्लेखनीय हैं—१. बसपाल, २. होमवर्तीबी।

श्रीभगवतशरण उपाध्याय (सन् १९१०)—राहुलजी के नाथ बिरब का प्रयत्न करलेवालों में उपाध्यायजी का स्थान है। 'बो दुनिया' आपके रेखाचित्रों का संग्रह है, जिसमें अमेरिका भाषा के सबीब वर्णन हैं। बिरब के अनेक राजनीतिज्ञों के रेखाचित्र भी इसमें हैं। आपकी दूसरी कृति 'ठूठा ग्राम' है जिसमें भी कुछ रेखाचित्र तथा रिपोर्ताज हैं।

विष्णु प्रभाकर (१९१२ ई०)—कहानी तथा एकांकी साहित्य में श्रीबुद्धि करने के साथ विष्णुजी अच्छे रेखाचित्र भी लिखते रहे हैं। हंस के रेखाचित्रांक में आपका जैनेंद्रजी पर पठनीय रेखाचित्र प्रकाशित हुआ था। आपने चलकर फिर लहर १९४७ में भी आपका जैनेंद्र पर एक रेखाचित्र प्रकाशित हुआ। मयुकर के रेखाचित्रांक सन् १९४६ में भी आपका 'सियारामशरण : मेरी नजर में' शीर्षक रेखाचित्र प्रकाशित हुआ।

आपके अनेक फुटकर रेखाचित्रों का संग्रह 'जाने-मनजाने' शीर्षक से प्रकाशित हो चुका है। दूसरा संग्रह है 'कुछ शब्द : कुछ रेखाएँ'। 'अमित रेखाएँ' में आपका रचित 'टीपू सुल्तान' पठनीय रेखाचित्र है। भाषा के अनेक चित्र खींचने में भी विष्णुजी पटु हैं। इस प्रकार के अनेक चित्र उनके 'हंसते निर्भर बहकती भट्टी' में संकलित हैं।

डाक्टर रामविलास शर्मा (सन् १९१५)—हिंदी के मूर्धन्य आलोचक डा० शर्मा ने अच्छे रेखाचित्र भी लिखे हैं। बाद में (अप्रैल १९३६ ई०) पं० सालिगराम पर आपका जीवनचित्र प्रकाशित हुआ था। हंस के रेखाचित्रांक में भी आपने 'निराला' पर रेखाचित्र लिखा। हंस (१९४३ ई०) में कम्यूनिस्ट पार्टी के मंत्री पूरनचंद बोशी पर एक पठनीय रेखाचित्र प्रकाशित हुआ था। आपके निबंधसंग्रह 'चिराम चिह्न' में कुछ रोचक तथा व्यंग्यप्रधान चित्र भी हैं। इस संग्रह में उल्लेखनीय रेखाचित्र तीन हैं—१. निराला, २. गुलाबराय, ३. हूपीकेश चतुर्वेदी।

डा० नरेंद्र (सन् १९१२)—सुप्रसिद्ध आलोचक तथा निबंधकार रघुशास्त्री डा० नरेंद्र ने आधुनिक कवियों की समालोचना में प्रारंभ में ही कवियों के व्यक्तित्व पर सुंदर शब्दचित्र प्रस्तुत किए हैं। 'कहानी और रेखाचित्र' विधाओं का सूचम अंतर आपने अपने निबंध में स्पष्ट किया है।

स्वर्गीया बहूत होमबती देवी पर 'बीबी' शीर्षक से संस्मरणात्मक गीती से लिखा गया आपका पठनीय रेखाचित्र है।

डा० नगेंद्र के दस स्मृतिचित्रों का संकलन 'चेतना के बिंब' में है। इस संकलन के निवेदन में डा० नगेंद्र ने स्पष्ट किया है कि 'बिंब रेखाचित्र और संस्मरण में स्पष्ट भेद मानें तो यह कहा जा सकता है कि उनमें दोनों के शिल्प का सामंजस्य है। प्रत्येक रचना एक प्रकार से मेरी साहित्यिक अट्ठांचलि का अभिलेख है जिसमें बुद्धि ने प्रायः भावना के अनुशासन में रहकर काम किया है।' 'आत्मविरलेख' शीर्षक से डा० नगेंद्र ने अपना ही रेखाचित्र प्रस्तुत किया है।

डा० प्रेमनारायण टंडन (सन् १९१५)—रेखाचित्र विधा के माध्यम से आपके लिये गए सात शब्दचित्रों का संकलन 'रेखाचित्र' शीर्षक से प्रकाशित हुआ है। इस संकलन में कूकी, रोगी, मैं पत्रकार हूँ, अफसर, हिंदी लेखक, भैया साहब और हिंदू नारी शीर्षक रेखाचित्र हैं। प्रत्येक चित्र एक वर्ग का प्रतीक है। टंडनजी के ये रेखाचित्र समाज पर करारे ध्वंश हैं और उसके खोललेपन को चित्रित करते हैं।

जगदीशचंद्र माथुर (सन् १९१७)—हिंदी जगत् श्रीमाथुर को नाटक-कार के रूप में जानता है पर नाटक और रंगमंच के अतिरिक्त 'रेखाचित्र' सिलबे में आप कितने निष्णात हैं इसका ज्ञान आपकी पुस्तक 'दस तख्तीरें' पढ़कर चल सकता है। माथुरजी को इस कृति में दस पेनपोंट्रेट (व्यक्ति चित्रलेख) हैं जो उनके जीवन में आए प्रोफेसर, मास्टर, कवि और संगीतज्ञ, अभिनेता और पुरातत्ववेत्ता, राजनीतिज्ञ और प्रशासक से संबंधित हैं। इस पुस्तक का सबसे पठनीय चित्र है—'बीबननिर्माता धम्मपक—धम्मरत्न भ्रा।' यह चित्र सर्वांगपूर्ण है। बंगला रंगमंच के अद्वितीय कलाकार श्रीसिधिर माडुडी, नर्मज मराठी साहित्यकार पुरुषोत्तम मंगेश लाड, विराट् स्वरविद्यालय पन्नालाल बोस, बालचर संस्था के उन्नायक श्रीराम बाबपेयी पर उल्लेखनीय रेखाचित्र संकलित हैं। अंतिम तख्तीर लेखक ने अपने पिता लक्ष्मीनारायण माथुर की खींची है जो आदर्शवादो हेडमास्टर और शिक्षक थे।

डा० प्रभाकर माखड़े (सन् १९१७)—साहित्य क्षेत्र में विविध विधाओं के माध्यम से लिखते हुए भी आपने पहले रेखाचित्र लिखना प्रारंभ किया। आपका पहला रेखाचित्र सन् १९३३ में प्रकाशित हुआ। हंस में आप नियमित रूप से लिखते रहे। हंस के रेखाचित्रांक में आपका 'अज्ञेय : जितने कि वे मुझे भेज दिए' शीर्षक से रेखाचित्र प्रकाशित हुआ। सन् १९३६ में ही बीधा में शुक्लजी पर रेखाचित्र प्रकाशित हुआ। इसी समय आरती (१९४० ई०) में अहिंदी भाषाभाषियों में प्रिय मैथिली-शरद गुप्त पर 'कलम और कूँची के छाब' प्रकाशित हुआ। संवम के विशेषांकों में गिराला तथा एक भारतीय आत्मा पर रेखाचित्र प्रकाशित हुए। मुक्तिशेष पर प्रकाशित लेख भी उल्लेखनीय है जिसमें रेखाचित्र के तत्त्व समाहित हैं। बसपाल, रांगेय राघव, डा० रामकुमार वर्मा, माया, काका आदि आपके पठनीय रेखाचित्र हैं।

ओंकार शरद् (सन् १९२६)—शरदजी उपन्यास और कहानी लिखने के साथ रेखाचित्र तथा संस्मरण लिखने की कला में भी पटु है। आपका सुप्रसिद्ध पठनीय रेखाचित्र 'लंका महाराजिन' लहर १९४७ में प्रकाशित हुआ था, बाद में अन्य १६ स्केचों कहानियों के साथ 'लंका महाराजिन' शीर्षक से संग्रह प्रकाशित हुआ। इस संग्रह में ही 'केदार' का चित्र पठनीय है। जो कहानियाँ हैं भी उनमें कथानक सूक्ष्म है, बाह्य बोलचाल में तो तस्वीरों को जीवा है पर तस्वीरों के पीछे जीते जागते पात्र हैं। 'निहायिनी' शीर्षक से नई धारा (जून १९५०) में मिरजापुर की जेल का चित्र है। नई धारा में मई १९५१ के अंक में 'नरनाहर निराला' शीर्षक पठनीय रेखाचित्र प्रकाशित हुआ। 'संकेत' में आपका 'मौस का सट्टा' शीर्षक रेखाचित्र संकलित है।

आपके रेखाचित्रों का दूसरा संग्रह 'लौ साहब' है जिसमें 'लौ साहब' के साथ आठ दूसरे स्केच भी हैं।

आपके रेखाचित्रों का तीसरा संकलन है 'देस काल पात्र'। इस कृति में बर्नार्ड शा का बादू, निराला की बाद, शेरशाह की सड़क के किनारे आदि अर्धे चित्र हैं।

डा० महेंद्र भट्टनागर (१९२६ ई०)—उदीयमान काव्य, आलोचक तथा निबंधकार डा० भट्टनागर ने छोटे छोटे मासिक स्केच भी लिखे हैं जो कुछ समय पूर्व 'विक्रतिया' शीर्षक से संकलित हुए थे और बाद में 'विकृत रेखाएँ: धुँधले चित्र' शीर्षक से संकलित हैं। वस्तुतः ये समय समय पर लिखे गए व्यंग्यचित्रों का संकलन है जो सामाजिक विकृतियों पर आधारित हैं। कल्पित पात्रों पर आधारित ये व्यंग्य शब्दचित्र समाज की बुराइयों पर आघात करते हैं। लेखक ने स्वीकार किया है कि उसने चित्र के प्रभाव को स्पष्ट करने के लिये सांकेतिक रूप से अपनी धोर से भी कुछ रंग छिटके हैं। कुछ स्केचों की शैली आत्मप्रधान है।

श्रीरामकुमार भ्रमर—उदीयमान कहानीकार भ्रमरजी की कहानियों में चित्रात्मकता मिलती है। भ्रमरजी ने मार्क के अनेक शब्दचित्र प्रस्तुत किए हैं, जिनमें उल्लेखनीय हैं,—'भगतजी', 'प्रो० मिचलू', 'बाबा गुलबदन', 'मोतीजी', 'बाबू बंदन-सहाय', 'मुईन साहब' आदि।

व्यंग्यात्मक रेखाचित्रों के अतिरिक्त भ्रमरजी ने व्यक्तियों के रेखाचित्र भी लिखे हैं जिनसे कुदनालजी की त्याग और उपस्था की ६० वर्षीय कहानी प्रकाशित हुई है।

अन्य उल्लेखनीय रेखाचित्रकार

बाबू गुलाबराय (सन् १८८७-१९६३)—हिंदी निबंध के विकास में बाबू गुलाबरायजी का अपूर्व स्थान है। आत्मसंस्मरणात्मक निबंधों में उनका स्थान सर्वोच्च है। इस शैली में लिखते समय ही आपने अनेक रेखाचित्र प्रस्तुत किए हैं। रेखाचित्र में शैली की वैयक्तिकता के बाव विषय में भी वैयक्तिकता होती है। बाबूजी के 'ठलुआ क्लब' में हास्यव्यंग्यात्मक निबंध हैं परंतु वे रेखाचित्रों के अधिक निकट हैं।

इनमें से उल्लेखनीय हैं—१. मधुमेही लेखक की धात्मकता, २. बेकार नकील, ३. विज्ञापन युग का सफल नवयुवक, ४. निराश कर्मचारी, ५. प्रेमी वैज्ञानिक ।

‘मेरे नापिताबाबू’ सफल रेखाचित्र है। यह ‘जीवन और जगत्’ में तथा ‘मेरी असफलताएँ’ के परिशिष्ट में संकलित है। इसमें ही संकलित ‘मेरे शिकारपुरी मित्र’ उल्लेखनीय है। ‘कुछ सचके कुछ गहरे’ में संकलित ‘साँवलिया बीनबाना’ भी रेखाचित्र है। ‘मेरी असफलताएँ’ में ‘नमोगुरुदेवम्बो’ से अनेक शब्दचित्र प्रस्तुत किए हैं। इसमें गुलाबरायजी ने अपने सभी गुरुओं के स्केच खींचे हैं। गंभीर से गंभीर विषय में उनके व्यंग्य का पुट विषय को रोचक बना देता है।

डा० जुंदाधनलाल वर्मा (सन् १८८६ ई० १९६६ ई०)—हिंदी के बरिष्ठ सुप्रसिद्ध उपन्यासकार वर्माजी ने अपने उपन्यासों तथा कहानियों में चित्रात्मक भाषा का प्रयोग किया है। हिंदी में रेखाचित्र शैली का प्रारंभिक विकास वर्माजी के उपन्यासों के माध्यम से स्वीकार किया जा सकता है। आपके प्रसिद्ध उपन्यास ‘मृगयानी’ में अनेक सुंदर रेखाचित्र भरे पड़े हैं। नई बारा में आपके लिये अनेक रेखाचित्र प्रकाशित हो चुके हैं जिसमें से स्वामिभक्त नौकर ‘हलकू’ पर प्रकाशित रेखाचित्र उल्लेखनीय है।

माखनलाल जनुर्वेदी (सन् १८८६-१९६८)—चतुर्वेदीजी के रेखाचित्र ‘समय के पाँव’ शीर्षक पुस्तक में संकलित हैं। इस पुस्तक में २५ संस्मरणात्मक शैली में चित्र उपस्थित किए गए हैं जिनमें से सुयाप मानव, गणेश शंकर : एक संस्था, तथा विनोबा पठनीय है। ‘रंभों की बोली’ में भी रेखाचित्र संकलित हैं।

राजा राधिकारमणप्रसाद सिंह (१८९१ ई०)—राजा राधिकारमणप्रसाद सिंह हिंदी साहित्य के प्रसिद्ध शैलोकार हैं जिनकी लेखनी का चमत्कार उनकी कृतियों में दृष्टिगत होता है। राजाजी जैसा शब्दशिल्पी कोई दूसरा नहीं। उनकी गद्यात्मक कृतियों में कला की कारीगरी मिलती है। संस्मरणात्मक शैली में लिखी हुई पहली पुस्तक है ‘सावनीसमा’ (१९३८ ई०) जिसमें राजा साहब की बस्ती का ४०-५० वर्ष पूर्व का चित्र है।

‘टूटा तारा’ (सन् १९४० ई०) राजा साहब के संस्मरणों की दूसरी पुस्तक है जिसके अंतर्गत ‘मौलवी साहब’ और ‘बैबी बाबा’ शीर्षक से दो विस्तृत संस्मरण हैं।

‘सूरदास’ (सन् १९४०) आपके तीसरी पुस्तक है जिसमें ग्रंथों की दुनिया की निराली आँकी प्रस्तुत की गई है।

श्रीसत्यजीवन वर्मा ‘भारतीय’ (१८९८ ई०)—भारतीयजी बहुत समय पूर्व कहानियाँ लिखा करते थे। कहानी साहित्य के साथ आपने अच्छे रेखाचित्र भी लिखे हैं जिनका संग्रह ‘एलबम’ या ‘शब्दचित्रावली’ शीर्षक से १९४६ में प्रकाशित हुआ है। ये रेखाचित्र प्रारंभिक अवस्था में लिखे गए हैं अतएव कहीं कहीं कहानी से भ्रांति होती है।

अश्वमेधनाथ सुमन—हिंदी पत्रकारिता के प्रकाशस्तंभ 'बाबूराव विष्णु पराङ्कर' पर आपका अद्वितीय रेखाचित्र हंस के रेखाचित्रांक में प्रकाशित हुआ। यह आदर्श रेखाचित्र कहा जा सकता है। इस शब्दचित्र की एक एक पंक्ति मार्क की है। हंस के इसी विशेषांक में संपूर्णानंद पर 'एक बहुमुखी व्यक्तित्व' शीर्षक से दूसरा रेखाचित्र है।

जैनेंद्र (१९१५ ई०)—सुप्रसिद्ध कहानीकार, उपन्यासकार एवं विचारक जैनेंद्रजी ने शब्दचित्र भी प्रस्तुत किए हैं। हंस के रेखाचित्रांक में ही आपका 'मैथिली-शरण गुप्त' पर रेखाचित्र था। प्रेमचंद आपके समकालीन रहे हैं। आचल में आपके कई अच्छे रेखाचित्र प्रकाशित हुए हैं। प्रतीक में भी रेखाचित्र प्रकाशित होते रहे हैं। आपके निबंधसंग्रह में ही रेखाचित्र भी संकलित हैं।

इंद्र विद्यावाचस्पति—संस्मरणात्मक शैली में रेखाचित्र लिखने की कला में इंद्रजी सिद्धहस्त थे। इस शैली में लिखे आपके लेखों का संग्रह 'मे इनका कृपया हूँ' शीर्षक से प्रकाशित हो चुका है। इस पुस्तक में पठनीय ग्रंथ है—दिलक, बापू, मोतीलाल नेहरू, हकीम अब्दुल खान, पं० मदनमोहन मालवीय, लाला लाजपत राय।

यशपाल (१९०३ ई०)—यशपालजी का एक रेखाचित्र 'हमने भी इश्क किया था' बहुत पहले 'क्या' में प्रकाशित हुआ था। खेसक की कहानियों का संग्रह 'हमने क्यों कहा कि मैं सुंदर हूँ' शीर्षक कृति में रेखाचित्रों के साथ भी समाहित है।

जगदीशप्रसाद झा 'द्विज' (१९०४ ई०)—द्विजजी जीवनचरित लिखने में अच्छी सफलता प्राप्त कर चुके हैं। हंस के रेखाचित्रांक में बानू श्यामसुंदर दास पर छोटा किंतु प्रभावशाली रेखाचित्र प्रकाशित हुआ।

डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी (सन् १९०७ ई०)—हिंदी में वैयक्तिक निबंध लिखने की परंपरा का सम्यक् विकास आचार्य द्विवेदीजी के निबंधों से ही होता है। वैयक्तिक निबंधों के आपके अनेक संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। 'संकेत' में संकलित 'गुरुदेव' शीर्षक रचना में चित्रात्मकता है। कबीर रवींद्र पर लिखे आपके चित्रों का संग्रह 'मृत्युंजय रवींद्र' शीर्षक से प्रकाशित हो चुका है।

अज्ञेय (सन् १९११)—सच्चिदानंद हीरानंद वात्स्यायन 'अज्ञेय' कवि, कहानीकार, उपन्यासकार, विचारक आदि सभी रूपों में अपना स्थान बना चुके हैं। आपने वन तत्र अच्छे रेखाचित्र भी लिखे हैं जिनमें से हंस के रेखाचित्रांक में प्रकाशित 'सियारामसरण' पठनीय है। यात्रा वर्णनों के साथ स्थानों पर भी आपके रेखाचित्र हैं। 'आत्मनेपद' में भी चित्रात्मकता है।

अश्वमेधनाथ सुमन (सन् १९१८-१९६८)—प्रसिद्ध आलोचक तथा निबंधकार सुमनजी की लेखनी से सबसे रेखाचित्र भी प्रस्तुत हुए हैं। हंस (अक्टूबर १९४३) में 'दस्यु' शीर्षक से रेखाचित्र प्रकाशित हुआ। साहित्यकारों में से राष्ट्रकवि

मुल पर (भाजकल १९५० ई०) पठनीय है। यह रेखाचित्र ही कुछ हेरफेर के साथ 'सहर' के द्वितीय खंड में प्रकाशित हुआ। इस रेखाचित्र का एक अंश इस प्रकार है, 'सोटा कुर्वा, बिरजई बुदेसखंडी बगियऊ पपड़ी ऊपर की होइ लेटी छी, चढ़ती हुई घुटनों तक बोटी, लंबा लटकता हुआ दुपट्टा धीरे सबसे सटीक बिना किसी काटछाँट अपना रोकबाय से मनमानी गति से बढ़ती हुई मुँह'। काली चनी ठीक चोर्की या स्टैलिन जैसी। सब मिलाकर एक पुरानापन लिए हुए दिग्ग व्यक्तित्व अपने सगे बाबा जैसे धास्वीय।'।

सहर (३) में ही हरिऔषजी पर लब्धचित्र लिखा। निबंधनी (१९४० ई०) में संकलित निबंध रेखाचित्र के अधिक समीप है जैसे आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी। काव्यात्मक भाषा में रेखाचित्र लिखने में पांडेयजी अग्रणी हैं।

स्टेड गोविंददास—सेठजी ने हिंदी रंगमंच के लिये अनेक स्तुत्य प्रयत्न किए हैं। रेखाचित्र विधा में भी आपने काफी लिखा है। अपने राजनैतिक, सामाजिक, साहित्यिक और व्यापारिक जीवन में आनेवाले अनेक महान् व्यक्तियों का चित्रण किया है। स्मृतिकण (सन् १९५९ ई०) में संस्मरणात्मक शैली में लिखे गए ४० रेखाचित्र हैं। 'बेहरे जाने पहचाने' में १७ रेखाचित्र संकलित हैं जिनमें से अधिकांश चित्र पारिवारिक व्यक्तियों के हैं। इस विज्ञापनी में सबसे सुंदर चित्र उनके पिताजी का है।

सियारामशरण—गांधीवादी विचारधारा के पोषक सियारामशरणजी के निबंधसंग्रह 'भूटसच' के कुछ निबंधों में रेखाचित्र की प्राप्ति होती है। व्यक्तियुग्मक निबंधों की परंपराओं में इस संकलन का विशेष महत्त्व है। 'मुंगी बजमेरी' शीर्षक से मुंशीजी पर अच्छा रेखाचित्र है। 'शुको बूच' तथा 'घूँघट' रेखाचित्र शैली में लिखे हुए हैं।

रांगेय राखल—आपने सभी विधाओं से हिंदी साहित्य को योग दिया है। प्रथम उपन्यास 'चरीसे' में भी अनेक सुंदर रेखाचित्र हैं। 'पाँच पधे' शीर्षक पुस्तक में 'मन', 'बुद्धि', और 'पेट' पर रेखाचित्र संकलित हैं। भाजकल में 'गूंगे' शीर्षक रेखाचित्र प्रकाशित हुआ था।

अमृतराय—आपने भी अच्छे रेखाचित्र लिखे हैं। नया पत्र (१९५३ ई०) में 'रेल की लिङ्गी' शीर्षक स्केच प्रकाशित हुआ। आपकी अनेक कहानियों में भारतीय जीवन के प्रतिनिधित्व करनेवाले चित्र हैं और सामीप्य जीवन की भाँकियाँ भी।

पद्माक्षी—कहानी के साथ कभी कभी स्केच भी लिखते हैं। 'धुँधली रेखाएँ' में एक निम्न मध्यकुल का चित्र खींचा गया है। 'पतझड़' में बंगाल के अकाल का चित्र है। 'माखरी स्केच' (बिरबमित्र १९३७) पठनीय रेखाचित्र है।

हर्षदेव मालवीय—भापके 'माला ललीलाल' (समाज १९५४) तथा बाबू सूरजप्रसाद चौरासिया (समाज १९५४) उत्तरेसनीय रेखाचित्र हैं जिनमें हास्य का पुट है। व्यंग्यचित्र लिखने में भाप निष्णात है, उदाहरणार्थ 'बिलकुल गुरु' लिखा जा सकता है जिसमें समाज की रुढ़ियों पर करारा व्यंग्य है।

लक्ष्मीचंद्र जैन—भापके 'नए रंग नए डंग' में अच्छे रेखाचित्र हैं। शैली सरस तथा सरल है, व्यंग्यात्मक चुटकियाँ यथ तत्र हैं।

चतुरसेन शास्त्री—के उपन्यासों में सजीव वर्णन तथा चित्र मिलते हैं। 'मंतस्तल' में भी चलती फिरती जोती बागती तबोरें हैं।

अमृतलाल नागर के उपन्यासों में चित्रात्मक शैली के कर्सेन होते हैं। हंस (नव० १९४७) में प्रकाशित 'मन्न न कहेंगे तुम पुतों फल' कसख रेखाचित्र है।

श्रीउदयशंकर भट्ट के 'सागर, मनुष्य और लहरें' शीर्षक उपन्यास में पठनीय रेखाचित्र हैं। 'बहु जो मेने देला' में अनेक अच्छे रेखाचित्र हैं।

महापंडित राहुल सांकृत्यायन ने मात्रा साहित्य के साथ कहानियाँ भी लिखी हैं। 'सतमो के बच्चे' कहानी संग्रह में आदर्श रेखाचित्र हैं। भद्रंत आनंद कौशल्यायन स्केच लिखने में पटु हैं। 'जो लिखना पड़ा' में व्यंग्य का पुट है। 'माह ऐसी बरिदता' में देश की गरीबी का चित्र है। कामेश्वर शर्मा का 'सुकवि दिनकर' पर एक शब्दचित्र हंस के रेखाचित्रांक में प्रकाशित हुआ।

श्रीचिनोदशंकर व्यास—ने 'प्रसाद और उनके समकालीन' में कुछ अच्छे चित्र प्रस्तुत किए हैं जिनमें से प्रसाद तथा मिराला के चित्र पठनीय हैं।

श्रीशिवचंद्र नागर—ने 'महादेवी विचार और व्यक्तित्व' शीर्षक पुस्तक में महादेवी के बाह्य तथा आंतरिक व्यक्तित्व का अच्छा चित्रण किया है। अग्यत्र प्रकाशित रेखाचित्रों में 'पंत का व्यक्तित्व एक रेखाचित्र' उत्तरेसनीय है। शांतिप्रिय द्विवेदी ने समकालीन साहित्यकारों के जीवनचित्र अपनी लेखनी से संस्मरणात्मक शैली में प्रकृत किए हैं। 'पंचचिह्न' में इसी प्रकार के लेखों का संग्रह है। 'पंचचिह्न' में ही अपनी स्वर्गीया बहिन को नारतमाता की आत्मा के रूप में स्मरण किया गया है।

श्रीगणेश वासुदेव मावलंकर—ने बंदियों के जीवन की कुछ हृदयस्पर्शी यथार्थ घटनाएँ 'मानवता के झरने' शीर्षक पुस्तक में संकलित की हैं। इनमें जहाँ घटनाओं का यथार्थ चित्रण है वहाँ संस्मरणात्मक शैली है। श्रीप्रकाशजी ने राजनीति से प्रवकाश लेकर द्धर संस्मरणात्मक शैली में जो लेखमानाएँ लिखी हैं उनमें अच्छे चित्र भी हैं। जमनालाल बजाज की स्मृति में प्रकाशित 'स्मरणावलि' में प्रापका भी स्मृतिचित्र है। श्रीपदुमलाल पुष्पालाल बख्शी के 'निबंध संग्रह' 'कुछ'

में रामलाल पंडित, प्रेमचंद तथा महावीरप्रसाद द्विवेदी पर परिचयात्मक रेखाचित्र हैं। डा० वासुदेवशरण भगवान दास भी कुछ अच्छे पठनीय रेखाचित्र प्रस्तुत किए गए, जिनमें से उल्लेखनीय है—‘राधाकृष्ण मुखर्जी’ तथा टी० एन० वासुदेवी। सुप्रसिद्ध अभिनेता बलराज साहनी का ‘हजारीप्रसाद द्विवेदी’ पर रेखाचित्र हंस के रेखाचित्रांक में प्रकाशित हुआ था। श्रीकृष्णानंदजी का गणेशशंकर विद्यार्थी पर एक रेखाचित्र ‘जैसा मैंने देखा’ में संकलित है। अजितकुमार के ‘प्रकट होने दो’ में बीबी तथा छठी रचनाएँ क्रमशः ‘मास्टर जी’ तथा ‘बपतर का बाबू’ शीर्षक रेखाचित्र की कोटि में आ सकती हैं। अविनाशचंद्र के रेखाचित्रों में १२० सेकिड (हंस १९४६) तथा दास बाबू (हंस नव० १९४६) पठनीय हैं। राजेंद्र लाल हांडा के शब्दचित्रों में विलीप भंडारी (भाजकल १९४२), बाह कलाशायी, तथा साहित्यकारजी (भाजकल १९४१) उल्लेखनीय हैं। अज्ञेयकुमारजी ने भी ‘दूसरी दुनिया’ में यात्रासंबंधी विवरणों के मध्य रेखाचित्र प्रस्तुत किए हैं। ‘प्रमिट रेखाएँ’ में परिचरनिर्मास संबंधी रेखाचित्र संकलित हैं। वैकुण्ठनाथ मेहरोजा का ‘एक्सीडेंट’ शीर्षक रेखाचित्र आकाशवाणी से प्रसारित हुआ। ऋषि जैमिनी कौशिक बरुआ ने गुप्त अभिसंबंध प्रथ में बीबनी प्रस्तुत करते हुए रेखाचित्र प्रस्तुत किए हैं। मास्तरलालजी बसुदेवी की बीबनी में भी रेखाचित्र शैली का आशय लिया गया है। अनंत गोपाल शेषदे ने ‘तीसरी मूल’ में व्यंग्यात्मक शैली में चित्रण किया है।

कुलमूषण, शिवाजी, हंसराज रहबर की कहानियों में रेखाचित्र के तत्त्व मिलते हैं। अन्य उल्लेखनीय रेखाचित्रों में ‘मूक नहीं पत्थर’ (शमशेरसिंह मल्ला), लहर में ‘सोनिया’ (रामगोपाल विजयवर्धाय), नई बारा में ‘कविप्रिया (मदन वात्स्यायन) भाजकल में ‘कुंजड़ा’ (विष्णुधंवा लाल जोशी), सरस्वती में ‘मास्टर मोशाय’ (भिक्षु), हंस में ‘अस्पताल’ (कृष्ण सोवती), कौमुदी विशेषांक में रामकुमार वर्मा (गोपीकृष्ण गोपेश) लिए जा सकते हैं।

इधर कुछ सखीयमान लेखकों के इस विधा में संग्रह प्रकाशित हुए हैं जिनमें कपिल की ‘सुरतें और सौरतें’, कुंतल गोयल की ‘बुँबली रेखाएँ’, शिवचंद्र प्रताप की ‘बोलती तस्वीरें’, चर्मन गुप्त की ‘व्यक्ति, व्यक्ति, व्यक्ति’ तथा रसिकविहारी ओन्न निर्मोक्त की ‘सुरतिमा ना बिचरे’ कृतियाँ ली जा सकती हैं।

हंस, नई बारा, नयापथ, रसवंती, चर्मयुग, काव्यविनी आदि पत्र पत्रिकाओं में रेखाचित्र बिलंबे पड़े हैं। यदि पत्र पत्रिकाओं में प्रकाशित शब्दचित्रों को संकलित कर लिया जाय तो संग्रह कई खंडों में प्रकाशित होगा। इन शब्दचित्रों के अन्य लेखकों में द्विमांशु जोशी, मन्मथनाथ गुप्त, सूर्यनारायण ठाकुर, निरंजननाथ आचार्य, रामप्रकाश कपूर, चंद्रमौलि बस्ती, राखविहारी माल, बबानीदयाल सन्यासी, डा० कमलेश,

डा० कुमार बिमल, रामचंद्र तिवारी, हवलदार त्रिपाठी 'सहृदय', बी० जी० वैशंपायन, सुरेंद्रनाथ दीक्षित, मधुसूदननाथ, प्रो० नागप्पा, कुंदनलाल उग्रसि, अमरनाथ, तेजबहादुर चौधरी, प्रकाश कुमार, रामसेलामन चौधरी, मनोरमा भोसल, हरिकृष्ण त्रिवेदी, विश्वमोहन कुमार सिंह, फणीश्वरनाथ रेणु, मल्लान सिंह सिखीबिया, रामनाथयण्य श्रीवास्तव, इकराम साधरी, मोहनसिंह सेंगर, राबी, नंदकुमार पाठक, सत्यपाल आनंद, प्रेम प्रकाश गोबिल, बलभद्र दीक्षित, भुवनेश्वर प्रसाद, बर्मबोर भारती, मिसल मिश्र, भगवतीप्रसाद बाजपेयी तथा सुमद्राकुमारी चौहान आदि के नाम लिए जा सकते हैं। इनमें सिद्ध लेखक तथा उदीयमान लेखक भी सम्मिलित हैं। यह सब सिद्ध करता है कि हिंदी में इस विधा का भविष्य उज्ज्वल है।



द्वितीय अध्याय

रिपोर्ताज साहित्य

‘रिपोर्ताज’ हिंदी गद्य की नवीन विधा है। यह अंग्रेजी शब्द ‘रिपोर्ट’ का समानार्थी फ्रांसीसी शब्द ‘रिपोर्ताज’ ही है जिसमें किसी घटना का यथातथ्य वर्णन किया जाता है। इसमें लेखक प्रत्यक्ष दर्शन के आधार पर किसी घटना की रिपोर्ट तैयार करता है और उसमें लेखक अपनी सहज साहित्यिक कला से जब सामित्य ले पाता है तो वही गद्य की आकर्षक विधा ‘रिपोर्ताज’ कहलाती है। इस प्रकार से ‘रिपोर्ट’ के कलात्मक एवं साहित्यिक रूप को ही ‘रिपोर्ताज’ कहते हैं। सुनी हुई घटना के आधार पर लेखक अपनी प्रतिभावान् कला से जो कभी कभी ऐसा चित्र उपस्थित कर देता है कि प्रत्यक्ष दर्शन के आधार पर कलाविहीन रिपोर्ट मान से अधिक प्रभावोत्पादक बन जाता है। इस प्रकार इसमें किसी स्थान, घटना का यथातथ्य चित्रणमात्र ही आवश्यक नहीं बरन् लेखक की कल्पना, कला एवं प्रतिभा भी आवश्यक है जिससे वह साहित्य का भंग बन सके। किसी तथ्य की इतिवृत्तात्मक रिपोर्ट मात्र अनिवार्य होते हुए भी एकमात्र इस विधा की साहित्यिकता को निष्पन्न नहीं करती। यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि कुछ लेखक चटपटी शैली में कल्पना पर आधारित ही किसी घटना का यथातथ्य कलात्मक चित्रण कर देते हैं वस्तुतः यह रिपोर्ताज नहीं कहा जा सकता क्योंकि वह वास्तविक घटना से परे है। संघर्ष के चर्यों को उत्कास शब्दों में प्रस्तुत करना ही ‘रिपोर्ताज’ है। युगसंघर्ष, युगचेतना तथा असाधारण जीवन को कला में जीवना ही इसको साहित्यिकता प्रदान करता है। सहसा घटित होनेवाली अत्यंत महत्वपूर्ण घटना ही इस विधा को जन्म देने का उपादान कारण बन जाती है। घटनाओं की मार्मिकता सहृदय लेखक में सहज रूप से ही तीव्र भाववेश उत्पन्न कर देती है जिससे इस विधा में झार्द या रौद्र तरलता उत्पन्न हो जाती है। घटना की तात्कालिक प्रतिक्रिया से भावावेशप्रधान शैली में लिखी गई विधा ही रिपोर्ताज है।

इस विधा का विकास यूरोप में युद्धोत्तर में हुआ। सन् १९३६ के लगभग द्वितीय महायुद्ध से पूर्व इस विधा का जन्म हुआ और यह विधा युद्धभूमि में विफसित हुई। महायुद्ध की विभीषिका भी नवीन कलाकृतियों को जन्म देती है। इलिया एहरेनबुर्ग के रिपोर्ताज के साथ अमरीका के डॉस पेसीस, फ्रांस के झार्द मैगरोज और इंग्लैंड के क्रिस्टोफर इयरवुड के नाम उल्लेखनीय हैं। डिकिंस की पहली पुस्तक ‘बोज के स्केच’ में लंदन की शाम तथा सुबह के अच्छे चित्र हैं। ग्रीनमैन, लेबस्का, शोलेखोव आदि

प्रमुख रिपोर्टिज लेखक हैं। उस की समाजवादी क्रांति का रिपोर्टिज जाल रीड ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'टैन डेज दैट शुक् द वर्ल्ड' में लिखा है।

'रिपोर्टिज' में लेखक को बर्ण्य घटना या वस्तु का चित्रण करने के लिये निम्न-लिखित बातों को ध्यान में रखना होता है : (१) मनोवैज्ञानिक विरलेषण जो सहज होता हुआ सबसे तथा ग्राह्य हो। (२) पात्रों का चित्रण यथार्थ होना चाहिए। (३) बर्ण्य घटना या वस्तु का पूरा पूरा ज्ञान। किसी भी घटना का इतिहास और उसका परिवेश तो लेखक के समक्ष रहता ही है पर रिपोर्टिज का रूपविधान ही उसको कला के रूप में प्रस्तुत करता है। इन तत्त्वों में शिवदानसिंह चौहान सीसरा तत्त्व प्रावरण्य मानते हुए उस घटना में भाव लेनेवाली शक्तियों के भीतरी इरादों, उनके कार्यक्रमों, उनकी गतिविधि, रीतिनीति और संघर्ष के परिणाम पर निर्भर गतिव्य की दिशाओं का स्पष्टीकरण भी प्रावरण्य मानते हैं।

रिपोर्टिज में घटना चित्रण को तरह भाँलों के सामने से तेजी के साथ घूम जाती है। परिवेश की संपूर्ण चित्रात्मकता के साथ, भावों और संवेदना की तरंगों से युक्त घटना सजीव बन जाती है। रेखाचित्र और रिपोर्टिज का अंतर स्पष्ट करते हुए मातोबना, भाग ३६ में डा० विरबंभरनाथ उपाध्याय लिखते हैं, 'रिपोर्टिज में ध्यान, धारणा, कल्पना और भाव की गति में समन्विति होती है जबकि रेखाचित्र में इन सबकी संपत्ति 'स्थिर गति' में होती है। रेखाचित्र में लेखक की चेतना का समत्कार मिलता है, रिपोर्टिज में क्रिया और लेखक पर उसकी तीव्रतम प्रतिक्रिया इन दोनों का अंतः रिपोर्टिज क्रिया का सौंदर्य है, संस्मरण क्रिया और व्यक्तित्व के स्वरण का सौंदर्य है और रेखाचित्र बाह्यकृतियों और चेष्टाओं की पुनःप्रस्तुति का सौंदर्य।'।

'रिपोर्टिज' विधा पर सर्वप्रथम शास्त्रीय लेख मार्च १९४१ में शिवदान सिंह चौहान ने लिखा था। चौहान स्वयं अच्छे रिपोर्टिज भी लिखते रहे हैं। आपकी राय में 'माधुनिक जीवन की इस नई द्रुतगामी वास्तविकता में हस्तक्षेप करने के लिये मनुष्य को नई साहित्यिक रूपविधा को जन्म देना पड़ा। रिपोर्टिज उनमें से सबसे प्रभावशाली और महत्वपूर्ण रूपविधान है।'।

हिंदी में रिपोर्टिज का प्रारंभ करने का श्रेय 'हंस' को है जिसमें 'समाचार और विचार' शीर्षक से एक स्तंभ की सृष्टि की गई। इस स्तंभ में प्रस्तुत सामग्री रिपोर्टिज ही होती थी। बाद में चलकर जून १९४४ के अंक से 'अपना देश' शीर्षक से स्थायी स्तंभ ही चला दिया गया। हंस के संपादक महोदय ने ही सर्वप्रथम 'रिपोर्टिज' विधा का महत्त्व समझा था। 'रिपोर्टिज साहित्य का अग्रिम क्रांतिकारी रूपविधान है। रिपोर्टिज रिपोर्ट है जिसमें बर्ण्य घटना अपने परिवेश की संपूर्ण चित्रात्मकता के साथ अंकित की जाती है।'। इस लक्ष्य की सिद्धि के लिये जो शृंखला प्रस्तुत हुई है उसकी पहली कड़ी रिपोर्टिज के रूप में थी 'भौत के खिलाफ विद्रोही की लड़ाई।' इसके लेखक थे शिवदान सिंह चौहान। 'हंस' में प्रकाशित इस ९ पृष्ठीय

रिपोर्ताज में स्वतंत्रता से पूर्व की देश की गतिविधि पर पुरा पुरा प्रकाश पड़ता है। स्वतंत्रता की पुकार के साथ इससे बंगाल का अकाल, गांधीजी की रिहाई, एमरी के भाषण की चर्चा भी है इस रिपोर्ताज के अंत में लेखक इस निखर पर पहुँचता है कि अंततोगत्वा संपूर्ण देश की आजादी की लड़ाई और जातीय आत्मनिर्णय के अधिकार की लड़ाई में कोई वैयर्थ्य नहीं है।

जिस समय हंस में चौहान यह रेखाचित्र लिख रहे थे उसी समय विशाल भारत के लिये 'अदम्य जीवन' शीर्षक से रांगेय राघव लिख रहे थे। इस दृष्टि से दोनों समकालीन हैं पर इस विषय की ओर सर्वप्रथम ध्यान आकर्षित करने का श्रेय चिन्तकानसिंह चौहान को ही है क्योंकि आपके द्वारा प्रस्तुत 'लक्ष्मीपुरा' शीर्षक रचना, जो 'रूपाम' दिसंबर १९३८ में हमारे आलोच्यकाल के प्रारंभ में ही प्रकाशित हुई, एक प्रकार से 'रिपोर्ताज' ही है। चौहान उन लेखकों में से हैं जो बटनास्वल पर रहकर उस घटना को जानने समझने की कोशिश करते हैं और समाज के प्रतीक क्रांतिकारी संघर्ष से लेखकीय सीधा संबंध स्थापित करते हैं।

रांगेय राघव

हिंदी में रिपोर्ताज का प्रारंभ हमारे आलोच्यकाल में ही होता है। पीछे यह स्पष्ट किया जा चुका है कि 'रिपोर्ताज' विषय दूसरे महायुद्ध की ही देन है। द्वितीय महायुद्ध में जनता का सरकार के साथ सहयोग नहीं था अतः जिस तेजी से इस विषय का विकास भारतीय भाषाओं में होना चाहिए था उतना नहीं हुआ। आगे चलकर चीन और फिर पाकिस्तान के युद्ध के समय कुछ समय में ही यह विषय काफी विकसित हो गई।

द्वितीय महायुद्ध के मध्य ही सन् १९४३-४४ में बंगाल में जयंकर अकाल पड़ा जिससे जयंकर तथा अग्रत्याशित स्थिति उत्पन्न हो गई। अकाल के साथ महामारी भी फैल गई, इस समय ही जनता को डाक्टरी सेवा अर्पित करने के लिये गए हुए जल्ये के साथ भागरा से उद्योगमान साहित्यकार डा० रांगेय राघव भी लेखक रूप में साथ चले गए थे। उन्होंने इस अकाल के अनेक मासिक चित्र प्रस्तुत किए जिनमें भारा निराशा में झूलती, अदम्य उत्साह के साथ परिस्थितियों से संघर्ष करती हुई जनता की भावनाओं का चित्रण है। उन्होंने वहाँ दुमिश्च से आक्रांत मानवता को भीतकार को सुना था, अपनी आँखों से उन आँखों को देखा था जो निरंतर निर्भर की भाँति बहने पर भी सूख गई थीं। अकाल के साथ पनपी हुई पशुता के उन्होंने प्रत्यक्ष दर्शन किए थे।

अकाल के इन दृश्यों से उनके हृदय पर जो आघात पहुँचा वह लेखनी से प्रस्फुटित हुआ। आपने बटनास्वल पर रहकर भी प्रत्यक्ष पैसाक्षिक लोला देखी उस

पापलीला का ही रिपोर्ताज शैली में 'विवाद मठ' शीर्षक से उपन्यास भी लिखा। इस उपन्यास की शैली भी मार्मिक है।

अकाल के दूरियों से भाप इतने द्रवित हुए कि आपने इस भंवरता के अनेक मार्मिक चित्र प्रस्तुत किए जो उस समय ही विशाल भारत तथा हंस में प्रकाशित हुए। बाद में यही 'तुफानों के बीच' शीर्षक से संगृहीत हुए। अंतर्मन को झुकझोरने-वाले ये रिपोर्ताज रांगेय राघव की लेखनी से घटनाओं का मार्मिक चित्र उपस्थित करने के साथ साथ भाव भी उगलते चलते हैं। उनके इन रिपोर्ताजों पर टिप्पण्य करते हुए डा० रामशोपानसिंह चौहान लिखते हैं, 'एक सचेतन जागरूक प्रतिशोध साहित्यकार के रूप में डा० रांगेय राघव की प्रतिष्ठा इन्हीं रिपोर्ताजों के आधार पर हुई कि रांगेय राघव की कलम में शक्ति है, भाषा में जान है, बर्णन में हृदय की मार्मिक पकड़ है, परिस्थितियों के जान में फँसी जनता के संघर्ष की गति को समझने की जागरूकता है, जीवन की विषमताओं से तमसावृत समय के पार भविष्य के प्रकाश को देख पाने की वैनी दृष्टि है और पाठक के मनप्राय को उद्वेलितकर अपनी रचनाओं से जीवन के प्रति सचेत करने की चेतना है।'

अकाल की भयंकरता के अनेक यथार्थ चित्र आपने प्रस्तुत किए हैं। भूल के कारण घूल में से बाबल के दाने बीनकर खाने और बीनने खाने के ऊपर ही भगड़ के दृश्य भी मिलते हैं।

इन रिपोर्ताजों के माध्यम से डा० रांगेय राघव ने केवल अकाल के दूरियों को ही उपस्थित नहीं किया बल्कि व्यापारियों, महाजनों, मुनाफालोरी की अमानुषिक प्रवृत्ति का भी बड़ा स्वामाषिक बर्णन किया है। अनाज पैदा करनेवाले इनके हाथ भूखो भर रहे थे, कपड़ा बनानेवाले स्वयं धातु नंगे थे। ऐसी स्थिति में इन चित्रों के द्वारा हृदय में विद्रोह की भाव बढ़क उठती है।

इन रिपोर्ताजों की भाषा सरस तथा सहज है। ऐसी प्रवाहमयी भाषा का प्रयोग किया गया है जो सरल तथा बोधगम्य है। कही कही काव्यात्मकता है। शैली व्यंग्यात्मक अधिक है।

अकालसंबंधी रिपोर्ताजों के अतिरिक्त इन्होंने अनेक रिपोर्ताज लिखे जो हंस में प्रकाशित हुए थे। इनमें से पहला उल्लेखनीय है 'उपचेतना का सांडव'। इसमें अनेक चित्र-स्वतंत्रता का आंदोलन, मुन्नी की पढ़ाई, बिखारी का आगमन, प्रस्तुत है। सांप्रदायिक दंगों की विनोदिका प्रकट होती है। गोली, छुरी और आगजनी की घटनाएँ घटित होती हैं। पूरा रिपोर्ताज अभावग्रस्त अवचेतन मन का चित्र है जो पूर्णतया असंबद्ध होते हुए भी एक दूसरे से किसी न किसी प्रकार उलझा हुआ है।

'यह गालियर है' दूसरी प्रकार का रिपोर्ताज है जिसमें दमन एवं अत्याचार का सजीव चित्र है : 'अबदुरों की भाँगों पर, रोटी की भाँगों पर गोली, ग्याह की

माँगों पर गोली, सभी घोर से गोली ही मिलती है। भजदूरी पर गोली चलती है तो नाटक, नाच, तमाशा सब बंद हो जाता है।' इसके साथ ही इसमें हड़ताल, युद्ध, दमन, धमिक, मिलमालिक (पूँजीपति) और भूखे नंगे आदि के चित्र हैं।

इन रिपोर्ताजों में संघर्ष और दमन के प्रति साहित्यिक लेखनी ने प्राण उगली है। किसी भी गोलीकांड पर लिखे गए रिपोर्ताज से कहीं अधिक मार्मिकता इसमें है। हिंदी साहित्य में रांगेय राघव का नाम रिपोर्ताज शैली के लिये चिरस्मरणीय बना रहेगा।

इस दिशा में तीखरे उल्लेखनीय लेखक हैं—प्रकाशचंद्र गुप्त। गुप्तजी ने घटना-प्रधान रिपोर्ताज अधिक लिखे हैं जिनमें बंगाल का अकाल एवं अल्मोड़े का बाजार उल्लेखनीय है। श्रीगुप्त ने अपने रिपोर्ताजों को भी स्केचों के संग्रह में ही रख दिया है। ये घटनाप्रधान रेखाचित्र वस्तुतः रिपोर्ताज हैं। घटनाओं का महत्व ही इनमें सर्वाधिक है। हंस (मार्च १९४९) में प्रकाशित स्वराज्य भवन' उल्लेखनीय रिपोर्ताज है।

इस विधा के अन्य लेखकों में रामनारायण उपाध्याय ने 'गरीब और अमीर पुस्तकें' में सर्वथा भिन्न शैली का प्रयोग किया है। भगवतशरण उपाध्याय ने रिपोर्ताजों में कमाल किया है। आपने भी हंस में अनेक रिपोर्ताज लिखे हैं। उपाध्यायजी के रिपोर्ताजों में पर्यटन एवं जीवनसंघर्ष की छाप स्पष्ट है। आपका 'खून के छीटे' शीर्षक रिपोर्ताज उल्लेखनीय है। पर्यटकों में राहुलजी ने भी परिवर्थात्मक रिपोर्ताजों की सृष्टि की है।

रामकुमार ने 'यूरोप के स्केच' में चित्रात्मकता के साथ विवरण भी दिया है अतएव इन स्केचों में रेखाचित्र तथा रिपोर्ताज दोनों विधाओं का मिश्रण हो गया है। कोपेनहेगन की विशाल झील, नेप्स का नीला आकाश आदि शीर्षक इसके अंतर्गत रखे जा सकते हैं क्योंकि इनमें चित्रात्मक विवरण है।

अजदीशचंद्र जैन ने 'पैकिंग की डायरी' में रिपोर्ताज शैली में विवरण प्रस्तुत किए हैं। डायरी शैली में रिपोर्ताज लिखने में निष्णात है श्रीभूमवलाल नागर। आपने 'गंदर के फूल' में अवध की क्रांति का वर्णन प्रस्तुत किया है। इसमें ही प्राचीन जनश्रुतियों, लोककथाओं, इतिहास तथा वीरगीतों का भी उपयोग किया गया है। इधर इस प्रकार अनेक जीवों का मिश्रणकर नवीन विधा में समर्थ लिखनेवाले हैं—हिंदी के यशस्वी आंचलिक उपन्यासकार फणोहरवरनाथ रेणु जिन्होंने 'मैला आंचल' तथा 'परती परिकथा' में इस शैली का सफल प्रयोग किया है। कहानियों में भी इस शैली के वर्णन होते हैं। आपका ही 'संकेत' में संकलित 'एकलव्य के मोट्ट' (पृ० ४८१-५०४) सर्वथा नवीन शैली में लिखा रिपोर्ताज है :

ग्राम—गरामपुर
पोस्ट—एचन
बाना—फारबिसगंज
जिला—पुणियाँ
काल—सितंबर ५४

भाषावी बात, बात हुआर

जिस एकलव्य के इसमें मोट्स हैं वह अपने को सामान्यजिज्ञासु कहते हैं और पढ़ने के एक सचित्र हिंदी साप्ताहिक में उदाहरण करते थे।

श्रीपदुमलाल पुत्रालाल बक्शो के 'कुछ' शीर्षक निबंधसंग्रह में 'मोटर स्टैंड' रिपोर्टाज है। बक्शोजी निबंधों में संस्मरण, रेखाचित्र; रिपोर्टाज तीनों शैलियों में आत्मपरक कथन कहते चलते हैं।

संप्रेरणाधर धरक के 'रेखाएँ और चित्र' में 'रिपोर्टाज भी संकलित हैं। 'निबंध रिपोर्टाज', शीर्षक से 'कलम चलीट', 'पहाड़ों का प्रेममय संगीत', 'रंगमंच के व्यावहारिक अनुभव', 'हैं कुछ ऐसी बात जो चुप हैं' संकलित हैं। 'कलम चलीट' को रिपोर्टाज शैली में लिखा गया रेखाचित्र कहा जा सकता है।

डा० प्रभाकर माधवे.ने 'जब प्रभाकर पाताल गए' में इस शैली में रिपोर्टाजों के सफल प्रयोग किए हैं।

श्रीलक्ष्मीचंद्र जैन ने भी अच्छे रिपोर्टाज लिखे हैं। 'कागज की किरितियाँ' शीर्षक संग्रह में 'इतिहास और कलरा' शीर्षक से संकलित सामग्री में 'जब पोंपेग्राई को प्रलय ने बरा' शीर्षक काल्पनिक रेडियो कमेंट्री रिपोर्टाज शैली में हो लिली गई है।

कामताप्रसाद सिंह लिखित 'मे छोटा नागपुर में हैं' में छोटा नागपुर के जीवन और प्रकृतिबैभव पर संस्मरणात्मक शैली में औपनिषदिक, ऐतिहासिक ज्ञान के परिवेश में रिपोर्टाज है। तिलकराज सिंह ने 'बिंदु बिंदु' में इस विधा में ही सफल प्रयोग किए हैं।

मदन आनंद कौस्तुभायन की कृति 'देश की मिट्टी बुलाती है' में कुछ अच्छे रिपोर्टाज हैं। जापानी युद्धबंदियों के अंतिम क्षण ऐतिहासिक महत्त्व का रिपोर्टाज है।

अमृतराय तथा अकुरप्रसाद सिंह ने भी अच्छे रिपोर्टाज लिखे हैं। सत्यकाम विशालाकर तथा धर्मवीर भारती भी धर्मयुग में रिपोर्टाज लिखते रहे हैं। हाल में ही चीन पाकिस्तान युद्ध के समय अच्छे रिपोर्टाज प्रस्तुत किए गए। मिर्जापुर व बिहार में भयंकर सूखे पर भी रिपोर्टाज लिखे गये।

जिन पत्रों ने इस विधा को प्रश्रय दिया है उनमें से 'हंस' का स्थान तो अप्रतिम है जिसमें यह विधा अंकुरित ही नहीं फलजित तथा पुष्पित भी हुई। नंबर से प्रकाशित 'नया पन्ना' में सन् १९५३-५४ के मध्य अच्छे रिपोर्टाज प्रकाशित हुए।

इधर ज्ञानोदय, कल्पना, माध्यम तथा लहर में इस विधा में अपना इस शैली में कुछ रचनाएँ प्रकाशित हुई हैं ।

भारतपाक युद्ध पर लिखसानर मिश्र का रिपोर्टाज प्रकाशित हुआ है । बर्मयुग में समुद्रतट के मछुओं की जिनगी पर एक रिपोर्टाज 'गरजते सागर के समक्ष निहत्थे' शीर्षक से भोमप्रकाश शर्मा ने लिखा । इधर विनेश पालीवाल, अवधेशकुमार श्रीवास्तव ने भी रिपोर्टाज लिखे हैं ।

रिपोर्टाज का लेखक घटना का स्वयं ग्रंथ भी होता है और उसका प्रत्यक्ष द्रष्टा भी, तब ही तो वह घटनाओं को देखकर उनका सघातस्थ चित्रण करता है । उत्सवों, मेलों, बाढ़ों, भूकालों, युद्धों, महाभारतों आदि के समय जो जनता को निकट से देखे और प्रभावोत्पादक शैली में उसका कलात्मक चित्रण विवरण उपस्थित कर दे वही सफल रिपोर्टाज लेखक है । आकाशवाणी के द्वारा प्रस्तुत गांधी, नेहरू तथा शास्त्रीजी की मृत्यु पर प्रसारणों, रिपोर्टाजों, समाचार बर्तनों एवं भाषों देखे हाल के प्रसारणों से रिपोर्टाज को बल मिला है । इन रिपोर्टाजों में शब्दों की खोर में घटनाओं को घिरोकर प्रस्तुत किया जाता है । विवेककाल में जिन नवीन विधाओं ने जन्म लिया है उनमें 'रिपोर्टाज' उत्प्रेक्षनीय है । इसका प्रसार भी हो रहा है ।

तृतीय अध्याय

संस्मरण, आत्मकथा एवं जीवनी

विवेच्यकाल (वि० सं० १९६५-२०१०) में हमारी समस्त विधाओं ने अपनी अपनी अभीष्ट विशा और गति प्राप्त कर ली है, लेकिन उपन्यास, नाटक, कहानी प्रथवा कविता की तुलना में संस्मरण, आत्मकथा प्रथवा जीवनी साहित्य की स्थिति बहुत संतोषप्रद नहीं दिखाई पड़ती। लक्ष्य है कि हमारे साहित्य में ये विधाएँ यथोचित भाव से लोकप्रिय एवं प्रतिष्ठित नहीं हो पाई हैं। इन विधाओं को कुछ असाहित्यिक समझा जाता है और ऐसे लोगों का अभाव नहीं है जो इन्हें साहित्य की मृग्यवान् एवं सर्जनात्मक विधा मानने में कुछ संकोच का अनुभव करते हों।

विचार्य विधाएँ हमारे साहित्य में पश्चिम के प्रभाव से आईं। यह नहीं कि हमारे यहाँ प्राचीन काल में जीवनीप्रधान प्रथवा आत्मवृत्त निरूपक रचनाएँ होती ही नहीं थी। नाभादास कृत 'चक्षुमाल' (१७ वीं शताब्दी ई०) प्रभृति कृतियाँ वस्तुतः जीवनीसाहित्य के अंतर्गत आएँगी। संस्कृत के प्राचीन महाकाव्यों, नाटकों प्रथवा पुराणसाहित्य में अनेक घटनाओं के संस्मरण तथा अनेक महापुरुषों के जीवन-वृत्त सुरक्षित हैं। किंतु उस कोटि के प्राचीन वाङ्मय में तथ्य के साथ कल्पना का, यथार्थ के साथ मिथ्या का और वस्तुस्थिति के साथ संस्तुति प्रथवा प्रशस्ति का कुछ ऐसा घालमेल कर दिया गया है कि उसके साथ जीवनी प्रथवा आत्मकथा के आधुनिक रूप की संगति बैठाना असंभव नहीं तो अस्वाभाविक प्रतीत होता है। आधुनिक काल के हमारे साहित्य में इन विधाओं का जो स्वरूप निर्धारित हुआ है, वह पश्चिमी साहित्य और उसकी यथार्थानुसृत जीवनदृष्टि का परिणाम है। संभवतः पश्चिम की अनुकृति होने के कारण ही हमारे साहित्य में इन विधाओं का उतना प्रचार प्रसार नहीं हो पाया जितना कि होना चाहिए था। संभावना इस बात की भी है कि हमारे लेखक इन टटके गद्य रूपों के मूल्य और महत्त्व को ठीक तरह से समझ न पाए हों।

१९३२ ई० में प्रेमचंदजी के संपादकत्व में 'हंस' का एक संस्मरण अंक प्रकाशित हुआ था। उसका विज्ञापन आत्मकथा अंक के रूप में हुआ किंतु प्रकाशन संस्मरण अंक के रूप में। उस समय 'आत्मकथा' के विषय को लेकर प्रेमचंदजी तथा श्रीनंदलाल बाजपेयी के बीच कुछ साहित्यिक 'कहामुनी' हो गई थी। बाजपेयीजी ने आत्मकथा लिखने प्रथवा उद्दिपयक विशेषांक निकालने का विरोध किया था। इस दृष्टि से इन्होंने एक लेख लिखा था जिसके कुछ अंश निम्नलिखित हैं :

‘और जब हम ‘आत्मकथा’ का विरोध करते हैं, तब अपने साहित्य में बहते हुए आत्मविज्ञापन के कलुष का ध्यान करते हैं और यह विविक्त रूप से जानते हैं कि ऐसे व्यक्ति, जो आत्मकथा लिखने में योग्य हों, हिंदी संसार में अधिक नहीं, उँगलियों पर ही गिने जा सकते हैं।

हमारे देश में आत्मकथा लिखने की परिपाटी नहीं रही। यहाँ की दार्शनिक संस्कृति में उसका विधान नहीं है। यह कि संत हिमालय की कंदराओं में गलकर विश्रुति की समृद्धि करते थे और करते हैं। प्राचीन भारत अपना इतिवृत्त और अपनी आत्मकथा नष्टकर भाव चिरजीवन का रहस्य बतलाता है और बिन्होंने गाथाएँ लिखीं, वे बिला गए।

नैतिक उपकार ही साहित्य की कसौटी नहीं है और न वह साहित्यकार के विकास में सहायक बन सकता है। नीति के बोहे लिखनेवाले दिन गए। इस समय हिंदी के रचनाकारों को अपने संस्कार और अपनी साधना की आवश्यकता है। दूसरों की भलाई का बीड़ा वे भागे कभी उठाएँगे। फिर इस साधारण परोपकारी दृष्टि से भी आत्मकथा लिखने के योग्य हिंदी में कितने आदमी हैं? कितने ऐसे महत्त्वरित हैं, जिनकी जीवनी हिंदी जनता की पचनियामक बन सकती है?’

बाजपेयी जो जो उपर्युक्त विचारणा से उस मनोवृत्ति का कुछ बोध संभव है जिसके परिणामस्वरूप हमारे यहाँ संस्मरण अथवा आत्मकथा लेखन की प्रवृत्ति का यथोचित माना में विकास नहीं हो पाया। जीवनी के संदर्भ में गोस्वामी तुलसीदास की ‘प्राकृत जन गुनगान’ वाली उक्ति सहज स्मरणीय है। सांसारिक मनुष्यों को केंद्र बनाकर साहित्य अथवा काव्यरचना करने से सरस्वती तिर भुनकर पछताने लगती है। यह देश, वस्तुतः दार्शनिक एवं अंतर्मुखी प्रवृत्तियों को प्रभव देता रहा है। प्राधुनिक कालमें परिचय की बहिर्मुखी, नैतिक एवं व्यक्तिप्रधान चिन्ताधारा है इसका संघर्ष अवरज हुआ किंतु पुराने संस्कार बीरे बीरे ही जाते हैं।

श्रीबाजपेयी ने संस्मरण तथा आत्मकथालेखन के विरुद्ध जब अपना उपर्युक्त निबंध लिखा था, प्रेमचंदजी ने उस समय जो भर कर उसकी भालोचना की थी। साहित्य के एक प्राधुनिक कृती और विचारक के रूप में उन्होंने श्रीबाजपेयी को स्पष्ट शब्दों में उत्तर दिया था कि जीवनीसाहित्य आत्मविज्ञापन नहीं है कि जीवनी अथवा आत्मकथा लिखने के लिये महत्त्वरितों की ही अपेक्षा नहीं—‘मेरा खयाल है कि मेरे घर के मेहतर के जीवन में भी कुछ ऐसे रहस्य हैं जिनसे हमें प्रकाश मिल सकता है।’ प्रस्तुत संदर्भ में प्रेमचंदजी की विचारणा के कुछ महत्त्वपूर्ण अंश निम्नलिखित हैं :

१. श्रीमद्वल्लभ बाजपेयी, हिंदी साहित्य—जीवनी सताब्दी, सन १९४९, पृ० १७-१८।

‘हम तो कहते हैं कि एक मामूली मजदूर के जीवन में भी खोजने से कुछ ऐसी बातें मिल जायेंगी, जो भ्रमर साहित्य का विषय बन सकती हैं। केवल देखनेवाली भाँस धीरे लिखनेवाली कलम चाहिए।

भारत के संत हिमालय में गल गध, मगर भ्रमर साहित्य की सृष्टि भी कर गए, नहीं तो भाव भाव उपनिषद्, वेद, रामायण और महाभारत के दर्शन करते? कालिदास, माघ, भास, और बाण ने साहित्य भिन्ना या नहीं? या वह भी गल गए और उनके नाम से आत्मविज्ञापन के दृष्टिकु जनों ने पुस्तकें लिख डाली? प्राचीन भारत ने अपनी आत्मकथा नहीं नष्ट की, कभी नहीं, उसकी आत्मकथा आज भी सूर्य की भाँति चमक रही है—हम आज गललेख में और ‘डाइरेक्टली’ लिख रहे हैं।

आत्मकथा का आशय है कि केवल आत्मानुभव लिखे जावें, उसमें कल्पना का लेश भी न हो। बड़े बड़े लोगों के अनुभव बड़े बड़े होते हैं, लेकिन जीवन में ऐसे कितने ही अवसर आते हैं, जब छोटों के अनुभव से ही हमारा कल्याण होता है।

एक आदमी अपने जीवन के तत्त्व आपके सामने रखता है, अपनी आत्मा के संशय और संघर्ष लिखता है, आपसे अपनी बीती कहकर अपने चित्त को शांत करना चाहता है, और आप कहते हैं, यह वाणीबिलास है।’

हमारे विवेककाल से कोई चार बर्ष पूर्व प्रेमचंदजी तथा श्रीनंदलाले बाजपेयी के बीच संघर्ष हुए उपर्युक्त ‘आत्मकथा विवाद’ को हम उस आचारभूमि के रूप में ग्रहण कर सकते हैं जिसपर घाने चलकर संस्मरण, आत्मकथा अथवा जीवनीसाहित्य की प्रतिष्ठा हुई। उक्त विवाद पुरातन और नवीन मनोवृत्ति के उस पारस्परिक संघर्ष को भी दर्शित करता है जिसके बीच से पारचात्य साहित्य के प्रभाव से आई हुई इन विचारों को अपना रास्ता बनाना पड़ा।

स्वरूपनिर्णय

हमारे साहित्य में आधुनिक प्रकार के जीवनीलेखन का शुभारंभ उन्नीसवीं शताब्दी के अंतिम दो एक दशकों से माना जाता है। बाबू कालिदासराय खत्री ने १८६३ में ‘मीराबाई का जीवनचरित्र’ लिखा था। सत्त आठ बर्ष उपरांत १९०१ ई० में प० अंत्रिकादत्त व्यास की ‘निज वृत्तांत’ नामक रचना सामने आई जिसके प्रकाशन के साथ आत्मकथाविषयक साहित्य का व्यवस्थित सूत्रपात हुआ। किंतु कुल मिलाकर ऐसा प्रतीत होता है कि हमारे आचार्यों और आलोचकों ने इन विचारों को बहुत समय तक साहित्य के सर्वनात्मक रूप की भाव्यता नहीं प्रदान की। हिंदी में आधुनिक साहित्यालोचन के आचार्य बाबू श्यामसुंदर दास का ‘साहित्यालोचन’ नामक

ग्रंथ १९२२ ई० में प्रकाशित हुआ था। 'बानूसाहब' ने अपनी इस प्रसिद्ध कृति में विविध साहित्यरूपों की विस्तृत एवं तार्त्विक विवेचना अत्यंत मनोयोगपूर्वक की है किंतु गद्यसाहित्य की आधुनिक विधाओं के संदर्भ में उन्होंने संस्मरण, जीवनी अथवा आत्मकथा का नामोल्लेख तक नहीं किया है। 'बानूसाहब' ने इन विधाओं को या तो इस योग्य नहीं समझा या फिर उनके समय में इनका उत्तना प्रचलन नहीं हो पाया था। किंतु 'बानूसाहब' के ही बान्दार से आलोचनाशास्त्र में प्रवेश करनेवाले एक अन्य आचार्य बानू गुलाबराय ने इन विधाओं की सम्यक् विवेचना की है। 'बानूगो' का 'काव्य के रूप' नामक साहित्यसमालोचना विषयक ग्रंथ पहली बार १९४७ ई० में प्रकाशित हुआ। इस ग्रंथ में इन विधाओं के शास्त्रीय निरूपण को यथोचित स्थान दिया गया है। सिद्धांतप्रधान आलोचना के परवर्ती प्रयत्नों को देखा जाय तो अब कोई ऐसी कृति बिरल ही मिलेगी जिसमें इन आधुनिक गद्यविधाओं की उपेक्षा की गई हो। जीवनचरित के विषय को लेकर ललनऊ विश्वविद्यालय में एक शोधप्रबंध भी प्रस्तुत किया जा चुका है, जो प्रकाशित है।^१ विवेक विधाओं के स्वरूपगत एवं विकासात्मक अध्ययन की दृष्टि से श्रीशिवनंदन प्रसाद की 'साहित्य के रूप और तत्त्व' (पटना १९५४) एवं डा० दशरथ ओझा की 'सनीचा शास्त्र' (दिल्ली १९५७) नामक कृतियाँ भी उल्लेख्य हैं।

विवेककाल में हमारी विचार्य विधाओं के स्वरूपनिर्धारण एवं साहित्यिक प्रतिष्ठापन की यथोचित चेष्टा की गई। इस दृष्टि से यह कालखंड दुर्दुर्लभ महत्त्व का है। इस अवधि में एक ओर तो इन साहित्य रूपों को रचना का निमित्त बनाकर कुछ अधिक मात्रा में साहित्यसृष्टि की गई और दूसरी ओर उसी अनुपात में उनकी समालोचना के मूल्यमान भी विकसित हुए। पारचात्य साहित्य में उनके तत्त्व एवं स्वरूपादि की विराट चर्चा बहुत पहले ही हो चुकी थी। हमारे यहाँ इसका अभाव था। लेकिन, जब इन विधाओं के सर्जन का प्रचार हुआ तो अनुगता की भाँति आलोचना एवं मूल्यान्वेषण की परिपाटी भी चल निकली। यहाँ हम इस प्रकार के समस्त प्रयत्नों के निष्कर्ष के रूप में विवेक विधाओं के तार्त्विक विश्लेषण एवं स्वरूपनिर्धारण का कुछ प्रयास करेंगे।

संस्मरण गद्यसाहित्य की एक आत्मनिष्ठ विधा है। आत्मनिष्ठ इस अर्थ में कि संस्मरणखलेलक मन की निजी अनुभूतियों एवं संवेदनाओं की पीठिका पर सर्जन करता है। संस्मरण के अंतर्गत बहुधा वैयक्तिक जीवन अथवा व्यक्तिगत संपर्क में आए हुए अन्य व्यक्तियों के जीवन के किसी विसिष्ट क्षण, प्रहर अथवा कुछ अधिक विस्तृत

१. हिंदी साहित्य में जीवनचरित का विकास—डा० चंद्रावती सिंह,
इलाहाबाद, १९५८।

कालसंद की स्मृतियों को अंकित किया जाता है। इसके मूल में अनेक प्रकार की प्रेरणाएँ कार्य कर सकती हैं किंतु व्यक्तिगत जीवन अथवा विशिष्ट चरित्र के पञ्चविशेष को उजागर करना इसका मुख्य उद्देश्य माना गया है। संस्मरणलेखक कई अर्थों में इतिहास के लिये भी बहुमूल्य सामग्री प्रस्तुत करता है क्योंकि वह समसामयिक जीवन और वास्तुदिक परिवेश का चित्रण होता है। वह जिन लोगों को आचार बनाकर संस्मरणरचना करता है, वे बहुधा बड़े और विशिष्ट लोग होते हैं। जिन्हीं जीवन के संदर्भ में उसके लेखन का मूल्य तब भाँका जाता है जब उसके स्मृतिफोश में समाज को देने योग्य कुछ अनुभव सुरक्षित हों। लेकिन संस्मरणलेखक इतिहासकार नहीं होता। संस्मरण, इतिहास की वस्तुपरक भूमिका से बहुत दूर, साहित्य की भाषा-नुभूतिपरक सलित बिधा है। संस्मरण की लेखनशैली प्रायः निबंध अथवा सलित गद्यशैली के निकट होती है। कभी कभी उसमें कहानी की शैली का भी पूरा आस्वाद आ जाता है। आत्मकथा और जीवनीसाहित्य की दृष्टि से संस्मरण बड़े मार्ग की बिधा है। इसे जीवनी और आत्मकथा का मूलधार समझना चाहिए। इसमें उन दोनों के प्रायः सभी तत्त्व सुरक्षित हैं। अंतर केवल इतना है कि संस्मरण जीवन के खंडरूप को लेकर चलता है जबकि उक्त बिधाएँ संपूर्ण जीवन को अपना उपजीव्य बनाती हैं। जीवनी और आत्मकथा के संदर्भ में संस्मरण की दो शैलियाँ मानी गई हैं। पारंपार्य साहित्य में ये दोनों भेद भलीभाँति प्रचलित हैं। जीवनी साहित्य के निकट पड़नेवाली अर्थात् किसी अन्य व्यक्ति के स्मृतिसंदर्भ का अंकन करनेवाली संस्मरण शैली को 'मेमोयर्स' की संज्ञा दी गई है। आत्मवृत्तनिरूपक संस्मरणबिधा को 'रेमिनिसेंसज' कहा जाता है।

व्यक्तिगत जीवन अथवा आत्मचरित्र के अथावध किंतु रोचक एवं साहित्यिक रूपांतर को 'आत्मकथा' कहते हैं। 'आत्मचरित्र' और 'आत्मचरित्र' इसके लिये पर्यायवाची शब्दों के रूप में व्यवहृत होते हैं। आत्मकथालेखक एक परिपक्व ब्रह्मचर्य में पहुँच कर अतीत की स्मृतियों के आचार पर विगत जीवन का उद्घाटन और विश्लेषण करता है। फिर कल्पना में नए सिरे से जिए गए उस जीवन को आत्म-सिम्बलिक अथवा आत्मप्रकाशन की दृष्टि से वह लिपिबद्ध कर देता है। आत्मकथा लिखते समय कोई व्यक्ति अपने विगत जीवन और कृतित्व के पक्ष में अपने दृष्टिकोण प्रस्तुत करना चाहता है अथवा अपनी उपलब्धियों और अनुभवों को मूल्यवान् समझ कर उन्हें भावी पीढ़ियों के लिए छोड़ जाना चाहता है। आत्मकथालेखक का कार्य इतिहासकार अथवा उपन्यासकार की अपेक्षा कहीं अधिक कठिन है। इतिहासकार की दृष्टि वस्तु एवं घटनापरक होती है। वह उन्हें तिथियों के क्रम में पिरोता जाता है। उपन्यासकार के लिये कल्पना और अनुभव की पूरी छूट है। आत्मकथालेखक को कल्पना और अनुमान का परित्याग करते हुए व्यक्तिगत जीवन के तथ्यपरक इतिहास को सार्थक, सरस और साहित्यिक प्रतिष्ठा देनी होती है। उसे आत्मप्रशस्ति एवं

दूहरों की निदा तथा स्तुति से भी बचना पड़ता है। कुल मिलाकर उसे व्यक्तिगत रागद्वेष को जीतना पड़ता है।

‘जीवनी’ के अंतर्गत अन्य व्यक्तियों का जीवनचरित्र लिखा जाता है। जीवनी-कार इतिहास से या समाज से, भवीय से या वर्तमान से अपनी रचना के प्रधान पुरुष का चयन करके उसके संपूर्ण समय जीवन को देशकालगत परिस्थितियों के अनुसार अवतारित करता है। घटनाओं का यथातथ्य विवरण प्रस्तुत करना अथवा कल्पना-कला के योग से मनचाहे प्रभाव की सृष्टि करना जीवनीकार का धर्म नहीं। उसका कर्तव्य है चयन करना, कुछ तो अल्पज जीवन से और बहुत कुछ अपने मानसलोक की प्रतिक्रिया से। जीवनियाँ बहुधा महान् पुरुषों की लिखी जाती हैं। इतिहासपट पर अपनी कीर्तिकथा लिख जानेवाले कासबजी सम्राट्, शासक, मोढ़ा, नेता, समाज-सुधारक, कवि, लेखक और बड़े बड़े संत महात्मा ही बहुधा जीवनीसाहित्य के प्रधान उपजीव्य होते हैं। अत्याधुनिक समाजवादी एवं मानववादी दृष्टि के परिणामस्वरूप अति सामान्य लोगों की जीवनियाँ अथवा संस्मरण लिखने की भी एक पद्धति चल निकली है। साधारण लोगों की, पास पड़ोस के किसी कामगर, किसान अथवा मजदूर की जीवनी लिखते समय जीवनीकार कतिपय मानवमूल्यों अथवा सामाजिक व्यवस्थाओं पर विशेष बल देता है। जीवनी को श्रेष्ठ साहित्य का रूप देना जीवनी-कार की क्षमता पर निर्भर करता है। यह नहीं समझना चाहिए कि जीवनीलेखन के माध्यम से सच्चाकोटि के साहित्य की सृष्टि नहीं की जा सकती। जीवनीकार के पास जीवन को देखने परखने, अपनी संबधना में उसे जीने और अपनी लेखनी से उसे पुनरुज्जीवित करने की क्षमता हो तो जीवनी उपन्यास की अपेक्षा अधिक रोचक और इतिहास से अधिक मूल्यवान् हो सकती है।

संस्मरण साहित्य

विवेककाल की पंद्रह वर्ष की अवधि में कम से कम दो दर्जन लेखकों ने संस्मरण साहित्य की अभिवृद्धि में योग प्रदान किया है। इस बीच साहित्य के क्षेत्र में पहले से रचना करनेवाले अनेक लेखकों ने यथोचित प्रतिष्ठा प्राप्त की है और अनेक नए लेखकों का भी आभिर्भव हुआ है। नए लोगों में डा० प्रभाकर माचवे, डा० रघुवंश, डा० परासिंह शर्मा ‘कमलेश’, श्रीविद्यानिवास मिश्र, डा० प्रेमसंकर, श्रीसुधाकर पांडेय एवं डा० शिवप्रसाद सिंह आदि के नाम उल्लेख्य हैं। डा० माचवे के संस्मरणलेख जब तब पत्र पत्रिकाओं में प्रकाशित होते रहते हैं। डा० रघुवंश की ‘हरी घाटी’ नामक एक पुस्तक कुछ समय पूर्व प्रकाशित हुई है जिसमें यात्रा वृत्तान्त एवं डायरी के पृष्ठों के अतिरिक्त कुछ संस्मरण भी संकलित हैं। डा० परासिंह शर्मा ‘कमलेश’ की ‘मे इनसे मिला’ (दिल्ली, १९५२ ई०) नामक कृति ने उन्हें संस्मरण लेखक के रूप में अग्रणी स्थािति दी है। इसमें विभिन्न साहित्यकारों के

संस्मरण दिए गए हैं। यह तीन खंडों में प्रकाशित हुई है। कमलेश्वरी को उनकी इस कृति पर उत्तरप्रदेश सरकार ने पुरस्कृत भी किया है। श्रीविद्यानिवास मिश्र एवं श्रीसुधाकर पांडेय मुख्यतः निबंधकार हैं और डा० सिद्धप्रसाद सिंह कथाकार, लेकिन संस्मरणलेखन की दृष्टि से भी इन लोगों ने अपनी प्रतिभा का अच्छा परिचय दिया है। डा० प्रेमशंकर प्रकृता भालाचक्र हैं किंतु इन्होंने जहाँ तहाँ प्राचार्य नरेंद्रदेव के कई एक भावपूर्ण संस्मरण लिखे हैं। डा० रबींद्र भ्रमर ने प्राचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी के संस्मरण लिखे हैं। इन्होंने अपने चारों ओर परिवेश अर्थात् परिवार और समाज से संबद्ध सामान्य लोगों के भी अनेक संस्मरण लिखे हैं जो 'राष्ट्रवाणी' (बंबई) और 'ज्ञानोदय' (कलकत्ता) में प्रकाशित हुए हैं।

रचना के क्षेत्र में पहले से ही संलग्न प्रमुख लेखकों के नाम निम्नलिखित हैं। इनमें से प्रत्येक लेखक की कोई न कोई संस्मरण कृति विवेच्य काल में प्रकाशित हुई है।

- | | |
|------------------------------|--------------------------------|
| १. काकासाहेब कालेलकर, | स्मरणवाचा—१९५३ ई० |
| २. गुलाबराय, | मेरी असफलताएँ—१९४६ ई० |
| ३. माखनलाल जतुवेंदो, | समय के पाँव |
| ४. राधिकारमण प्रसाद सिंह, | वे और हम—१९५६ ई० |
| | तब और अब—१९५६ ई० |
| ५. बनारसीदास जतुवेंदो, | संस्मरण—१९५२ ई० |
| ६. श्रीराम शर्मा, | सेवाग्राम की डायरी—१९३६ ई० |
| | सन् बयानीस के संस्मरण—१९४८ ई० |
| ७. राहुल सांकृत्यायन, | बचपन की स्मृतियाँ—१९५३ ई० |
| ८. सियारामशरण गुप्त, | भूत सच—१९३६ ई० |
| ९. मोहनलाल महतो, | 'वियोगी', साठ सुमन |
| १०. रामवृक्ष बेनीपुरी, | माटी की मूर्तें—१९४५ ई० |
| ११. विनोदशंकर व्यास, | प्रसाद और उनके समकालीन—१९६० ई० |
| १२. रामनाथ सुमन, | हमारे नेता—१९४२ ई० |
| १३. अदंत आनंद कौस्तुभ, | जो न भूल सका—१९४८ ई० |
| १४. कन्हैयालाल मिश्र प्रसाद, | दीप जले-शंख बजे—१९५८ ई० |
| १५. शांतिप्रिय द्विवेदी, | पष चित्त—१९४६ ई० |
| १६. महादेवी वर्मा, | अतीत के चलचित्र—१९४१ ई० |
| | स्मृति की रेखाएँ—१९४३ ई० |
| | पष के साथी—१९५६ ई० |
| १७. हजारीप्रसाद द्विवेदी, | मृत्युंजय रबींद्रनाथ—१९६३ ई० |
| १८. महाराजकुमार रघुवीर सिंह, | शेष स्मृतियाँ—१९३६ ई० |

१६. देवेंद्र सत्यार्थी, रेखाएँ बोल उठीं—१९४९ ई०
 २०. भगवतधर खरपाण्वाय, मैंने देखा—१९५० ई०
 २१. प्रज्ञेय, धरे रायावर रहेगा याद—१९५३ ई०
 आत्मनेपद—१९६० ई०

संस्मरण साहित्य के विकास में उपर्युक्त लेखकों का योगदान महत्वपूर्ण माना गया है। इनमें से कई एक लेखक तो, भाषाशैली की विशिष्ट भूमिका भयवा आत्म-निष्पत्ति के विशिष्ट कौशल की दृष्टि से संस्मरण विधा के वास्तविक निर्माता सिद्ध हुए हैं। चत्वारहण के लिये पं० बनासीदास चतुर्वेदी के व्यक्तित्व और कृतित्व को लिया जा सकता है। आधुनिक पत्रकारिता के इतिहास में चतुर्वेदीजी का स्थान महत्वपूर्ण माना जाता है। संस्मरण, रेखाचित्र एवं डायरीलेखन प्रभृति गद्य की आधुनिक ललितविधाओं के क्षेत्र में जो इनकी सेवाएँ मान्य ठहरती हैं। इनकी लेखनशैली बोलचाल की भाषा के निकट होने के कारण एक प्रकार के सहज सौंदर्य से भ्रमकृत है। अनुभव की प्रौढ़ता और अनुभूति की सघनता ने इनके संस्मरणों को मूलबान् एवं मार्मिक बना दिया है। चतुर्वेदीजी के समकालीन श्रीश्रीराम शर्मा का कृतित्व शिकार विषयक साहित्यिक वृत्तांत तथा राष्ट्रीय आंदोलन के संस्मरणों की दृष्टि से महत्वपूर्ण है। शिकार और जंगल के साहित्यिक वृत्तांतों के रूप में शर्माजी की कृतियाँ हमारे साहित्य के एक बड़े भूभाग की पूर्ति करती हैं। आपके द्वारा लिखे गए राष्ट्रीय आंदोलन विषयक संस्मरणों में प्रत्यक्ष अनुभव और प्रगाढ़ अनुभूति का आकर्षण है। भाषाशैली की दृष्टि से आपकी कृतियाँ सहज और रोचक बन पड़ी हैं।

संस्मरण साहित्य के सर्जन और विकास में बिहार के दो लघुप्रतिष्ठ लेखकों, राजा राधिकारमण्डप्रसाद सिंह और श्रीरामचूच बेनीपुरी का योगदान महत्वपूर्ण माना गया है। राजाजी और बेनीपुरीजी अपनी अपनी आवृत्ताप्रधान, काव्यात्मक, लक्ष्मणदेव और मुहम्मददेव भाषाशैली के लिये प्रसिद्ध हैं। राजाजी की 'बे और हम' तथा 'लक्ष और भव' नामक गद्यकृतियाँ उनके आकर्षक संस्मरणशिल्प को अस्तीमति उजागर करती हैं। बेनीपुरीजी की 'माटी की मूर्तें' नामक पुस्तक प्रसिद्ध है। दिन प्रति दिन के पारिवारिक, सामाजिक जीवन से संबद्ध सामान्य व्यक्तियों के प्राथम्य रेखांकन तथा आवात्मक संस्मरणलेखन की दृष्टि से उनकी यह रचना एक आदर्श मानी गई है।

शांतिप्रिय द्विवेदी, कन्हैयालाल मिश्र 'प्रभाकर' एवं रामनाथ सुमन विवेक्याल के अन्य प्रसिद्ध संस्मरणशिल्पी हैं। शांतिप्रिय विवेदी छायावादयुग के श्रेष्ठ लेखक माने गए हैं। 'पञ्चविह्व' नामक इनकी संस्मरणप्रधान कृति इन्हें उष्णकोटि का शैलीकार सिद्ध करती है। कन्हैयालाल मिश्र 'प्रभाकर' के संस्मरण लेखों में भाषा की सादगी और अनुभूतियों का सौंदर्य पाया जाता है। सहज आत्मीयतापूर्ण साथ ही तटस्थ एवं अकृत्रिम भाषाशैली के कारण इनकी रचनाएँ अमर्यस्पर्शी होती हैं। इनकी

पुस्तक 'दीप जले-शंख बजे' साधारण, सामान्य किंतु मूल्यवान् एवं मार्मिक चरित्रों के संस्मरण सुनाती है। 'भूले हुए चेहरे' प्रभाकरजी की एक अन्य महत्वपूर्ण कृति है जिसमें उनकी भावपूर्ण संस्मरणशैली द्रष्टव्य है। सुमनजी ने महामना मालवीय, मोतीलाल नेहरू, लाल लाजपत राय, मोलाना आजाद जैसे राजनैतिक महापुरुषों के संस्मरण लिखे हैं। रामनाथ सुमन की संस्मरणकला संबद्ध व्यक्तियों के सजीव रेखाचित्रांकन एवं उनके व्यक्तित्व के मूलपक्ष के उद्घाटन का संकल्प लेकर बनी है और इस विश्वास में सुमनजी को पर्याप्त सफलता प्राप्त हुई है। जैनेंद्र को 'गांधी-कुछ स्मृतियाँ' तथा जानकीवल्लभ शास्त्री की 'स्मृति के वातायन' उल्लेखनीय कृतियाँ हैं।

हजारीप्रसाद द्विवेदी, महादेवी वर्मा, महाराजकुमार रघुबीर सिंह एवं अज्ञेय गद्यशैली और साहित्य के प्राधुनिक निर्माताओं में गिने जाते हैं। आचार्य हजारी-प्रसाद द्विवेदी उच्चकोटि के निबंधलेखक एवं शैलीकार के रूप में प्रतिष्ठित हैं। प्रगाढ़ पांडित्य, अबाध चिंतन, सहज उदार हृदय, एवं मनमौजी स्वभाव के कारण इन्होंने हिंदी की गद्यशैली को एक विशिष्ट अंगिमा प्रदान की है जो इनकी अपनी वस्तु है। इन्होंने अपने चारों ओर के सामाजिक परिवेश तथा अपनी सर्वात्मिक प्रेरणा के एक प्रमुख स्रोत 'गुरुदेव' रबींद्रनाथ के अनेक संस्मरण लिखे हैं जो पांडित्य, संबंधशीलता, सहज भाषा एवं समर्थ शैली के कारण अत्यंत मनोहर बन पड़े हैं। रबींद्रनाथ विषयक संस्मरणों की इनकी एक पुस्तक 'मृत्युंजय रबींद्रनाथ' अभी हास में प्रकाशित हुई है। श्रीमती महादेवी वर्मा प्राधुनिक काव्य (छायावाद) के तीन चार समर्थ शिल्पियों में से एक हैं। समर्थ कवयित्री होने के साथ साथ ये उच्चकोटि की गद्यलेखिका भी रही हैं। इनके गद्य पर इनके कवित्व की गहरी छाप है। अत्यंत परिभाषित परिनिष्ठित भाषा, किंचित् संगीतपूर्ण सुमधुर पदविन्यास एवं अप्रस्तुतों तथा बिंबों के योग से उत्पन्न की गई अलंकरण इनके शैलीशिल्प की प्रमुख विशेषताएँ हैं। इस दृष्टि से इनकी 'अतीत के चलचित्र' तथा 'स्मृति की रेखाएँ' नामक पुस्तकें पठनीय हैं। इन कृतियों में सामान्य पात्रों के सजीव तथा मार्मिक संस्मरण प्रस्तुत किए गए हैं। 'पक्ष के साथी' नामक परवर्ती कृति में महादेवीजी ने मैथिलीशरण गुप्त, सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', जयशंकर प्रसाद, सुमित्रानंदन पंत, सियारामशरण गुप्त एवं सुभद्राकुमारी चौहान के संस्मरण लिखे हैं। महाराजकुमार रघुबीर सिंह तथ्य एवं कल्पना पर आश्रित अपने ऐतिहासिक संस्मरणों के लिये प्रसिद्ध हैं। इनकी शैली मुख्यतः गद्यकाव्यात्मक है जिसके सफल प्रयोग द्वारा इन्होंने मुगलकाल के विभव-परामय को रोमांचक स्मृतियों को साकार किया है। अज्ञेय (सच्चिदानंद वात्स्यायन) हिंदीगद्य की नवीनतम शैली के सूत्रधार कहे जा सकते हैं। भाषा की ताजगी, शब्दों के सार्थक प्रयोग, अभिव्यक्ति की परिपक्वता, बोझ में कुछ अधिक कह देने की कलात्मक चमत्ता आदि गुणों के कारण इनका गद्य बहुतांश के लिये अनुकरणीय सिद्ध हुआ है। 'अरे यामावर रहेया याद' और 'आत्मवेपथ्व' इनकी प्रसिद्ध संस्मरणात्मक

कृतियाँ हैं जिनमें निकट भाव से देखेपरसे और सोचेसमझे जगत् की मनोहर प्रति-
चित्रियाँ प्रकट हुई हैं। सुप्रसिद्ध नाटककार सेठ गोविंददास ने भी संस्करण लिखे हैं।
इस दृष्टि से 'स्मृतिकण्ठ' नायक संग्रह उल्लेख है। रायकृष्णदास का 'जवाहर आई'
तथा गंगाप्रसाद पांडेय का 'ये दृश्य : ये व्यक्ति' भी महत्वपूर्ण हैं। तनसुलराम की
दो कृतियाँ 'बिस्मृति के भय से' तथा 'जीवन के कुछ क्षणों में इस रीती में' लिखी
गई हैं।

आत्मकथा

विवेच्यकाल के आत्मकथा विषयक साहित्य के सिंहावलोकन के लिये तत्कालीन
राष्ट्रीय एवं सामाजिक परिवेश को ध्यान में रखना होगा। १९३८ ईस्वी से १९५२
ईस्वी तक का समय हमारे लिये घोर राजनैतिक उथलपुथल एवं सामाजिक संक्रांति
का समय रहा है। इस अवधि में हमारे स्वाधीनता संघर्ष में विशेष शक्ति और गति
का संचार हुआ।

किसी भी नवजागृत देश और साहित्य की प्रेरणा के मूल स्रोत कुछ महापुरुष
होते हैं। विवेच्यकाल में हमें ऐसे महापुरुषों और उनके नेतृत्व की उपलब्धि हुई।
राष्ट्रीयता की भावना के समुचित विकास के कारण देश की जनता अपने नेताओं के
जीवनचरित्र, उनके उपदेश और प्रेरणादायी संदेशों में रुचि लेने लगी। अतएव,
तत्कालीन नेताओं ने एक ओर तो अपनी जीवनियाँ स्वतः लिखीं और दूसरी ओर,
सामान्य लेखकों ने भी राष्ट्र के पूज्य पुरुषों के जीवनवृत्तांत को रचिपूर्वक लिखना
प्रारंभ किया।

विवेच्यकाल के आत्मकथालेखक तीन वर्गों में विभाजित किए जा सकते हैं :

१. राजनैतिक क्षेत्र के आत्मकथालेखक
२. सामाजिक क्षेत्र के आत्मकथालेखक
३. साहित्यिक क्षेत्र के आत्मकथालेखक

प्रथम वर्ग के लेखकों में महात्मा गांधी, जवाहरलाल नेहरू, सुभाषचंद्र बोस,
डा० राजेंद्र प्रसाद, सर्वपल्ली श्रीरामाकृष्णन् के नाम उल्लेख्य हैं। राजेंद्र बाबू की
आत्मकथा को छोड़कर शेष लेखकों की कृतियाँ हिंदी अनुवाद के माध्यम से सुलभ हैं।
महात्मा गांधी की आत्मकथा मूलतः गुजराती है। इसका हिंदी अनुवाद श्रीहरिभाऊ
उपाध्याय ने किया जो १९२७ ई० में प्रकाशित हुआ। उपाध्यायजी ने गांधीजी की
एक संक्षिप्त आत्मकथा का भी अनुवाद किया है जिसका प्रथम संस्करण १९३६ ई०
में प्रकाशित हुआ है। जवाहरलाल नेहरू की आत्मकथा 'मेरी कहानी' १९३६ ई०
में प्रकाशित हुई। अंगरेजी में लिखे गए इस विश्वविख्यात ग्रंथ का हिंदी अनुवाद
श्रीहरिभाऊ उपाध्याय ने ही किया है। नेताजी सुभाषचंद्र बोस की आत्मकथा
का हिंदी अनुवाद—'तपस्व के स्वप्न' (१९३५ ई०) श्रीगिरीशचंद्र जोशी ने प्रका-

शित कराया था। डा० सर्वपल्ली राधाकृष्णन् की आत्मकथा के अनुवादक हैं श्रीधामिधाम। यह 'सत्य की खोज' के नाम से १९४८ ई० में प्रकाशित हुई। हिंदी के आत्मकथाविषयक साहित्य की दृष्टि से ये सभी कृतियाँ अनुवाद होने के बावजूब महत्वपूर्ण हैं। जैसा महान् कृतियाँ ये हैं वैसे ही इनके अनुवाद भी हुए हैं। इनके माध्यम से हमारे साहित्य में आत्मकथालेखन की प्रसिद्धि हुई है, लोगों ने इस विधा के मूल्य और महत्त्व को समझा है।

देहरादून राजेंद्र प्रसाद ने अपनी 'आत्मकथा' अपनी मातृभाषा हिंदी में लिखी है जो बोलचाल की सरल भाषा में होने के कारण सबके लिये बोधगम्य है।

राजेंद्र बानू की 'आत्मकथा' उनके सहज किन्तु त्याग तपस्वापूर्ण जीवन को मनीषाति प्रतिबिंबित करती है। राजेंद्र बानू हमारे राष्ट्रीय आंदोलन की एक देवोपम सृष्टि से। उनकी 'आत्मकथा' उनके व्यक्तिगत जीवन एवं अनुभवों का प्रतिफल होने के कारण स्वाधीनता संग्राम के महत्वपूर्ण संस्मरण सुनाती चलती है। राजेंद्र बानू के चरित्र की प्रतिच्छवि के रूप में यह कृति देशभक्ति तथा राष्ट्रीयता की भावना से ओतप्रोत है। इसका प्रथम संस्करण १९४७ ई० में प्रकाशित हुआ।

सामाजिक क्षेत्र के लेखकों में भवानीदयाल संन्यासी, सत्यानंद परित्राजक, तथा बियोमी हरि उल्लेख्य हैं। भवानीदयाल संन्यासी का कार्यक्षेत्र दखिणी अफ्रीका रहा है। इन्होंने वहाँ के आंदोलनों में विशेष भाग लिया था। इनका आत्मचरित्र 'प्रवासी की आत्मकथा' १९४७ ई० में प्रकाशित हुआ। स्वामी सत्यानंद परित्राजक से भारतीय संस्कृति और राष्ट्रीयता का प्रचार विदेशों में किया। इस दृष्टि से इन्होंने कई देशों की यात्रा की। 'स्वतंत्रता की खोज में' नामक इनकी आत्मकथा इनके जीवनचरित्र पर अच्छा प्रकाश डालती है। बियोमी हरि से हिंदीसंसार मनीषाति परिचित है। इनकी 'बोर सतसई' प्रसिद्ध है। सामाजिक क्षेत्र में जो इनकी सेवाएँ महत्वपूर्ण समझी गई हैं। गांधी सेवासंघ, हरिजन शैवकसंघ, तथा भारत शैवकसमाज जैसी संस्थाओं से संबद्ध रहकर इन्होंने गांधीजी के आदर्शों के प्रचार में योग दिया है। इनकी आत्मकथा—'मेरा जीवनप्रवाह' १९४८ ई० में प्रकाशित हुई। इस ग्रंथ की भाषा शुद्ध और शैली साहित्यिक है किन्तु अधिक इतिवृत्तात्मक होने के कारण इसमें सरसता का कुछ अभाव सा है।

बानू श्यामसुंदर दास, सियारामचरण गुप्त, राहुल सांकृत्यायन, यशपाल एवं सातिप्रिय त्रिवेदी विवेक्यकाल के उन साहित्यकारों में प्रमुख हैं जिन्होंने आत्मकथा-विषयक साहित्य को समृद्ध बनाया। परवर्ती काल में सेठ गोविंददास, पदुमनाल पुष्पामाल बक्शी तथा चतुरसेन शास्त्री ने अपनी अपनी आत्मकथा प्रकाशित कराई। बानू श्यामसुंदर दास की आत्मकथा 'मेरी आत्मकहानी' १९४१ ई० में लिखी गई। बानूसाहब अपने समय के उत्कृष्ट निबंधकार, आलोचक तथा हिंदीसेवी के रूप में प्रख्यात हैं। उनकी आत्मकथा उनके इन्हीं रूपों का संग्रह है। व्यक्तिगत

जीवन एवं व्यक्तित्व की विविध अनुभूतियों के प्रकाशन की दृष्टि से यह कृति सफल नहीं हो पाई है किन्तु बाबूसाहब की भाषाशैली एवं साहित्यसाधना की जानकारी प्राप्त करने की दृष्टि से इसका अपना महत्व है। श्रीसिवारामशरण गुप्त ने स्वतंत्र रूप से कोई आत्मकथा नहीं लिखी है। १९३९ ई० में प्रकाशित उनके 'भूटसच' नामक निबंधसंग्रह में आत्मवृत्तिनिष्पन्न कुछ रचनाएँ संकलित हैं। हिंदी के प्रागु-निक कवियों में गुप्तजी का विशिष्ट स्थान है अतएव उनके हृदयमग्न और व्यक्तित्व की जानने समझने की दृष्टि से 'भूटसच' के निबंध पठनीय हैं। राहुलजी का आत्मचरित्र 'मेरी जीवनयात्रा' के नाम से १९४६ ई० में प्रकाशित हुआ। केवल नाम से ही उनकी विद्रोही, यायावरी एवं विद्याव्यसनी वृत्ति का स्मरण होना सहज स्वाभाविक है। वे संभवतः अपने समय के सर्वाधिक उदार, ईमानदार एवं क्रांतियुद्ध साहित्य कृषी रहे हैं। अतएव उन जैसे महिमामंडित पंडित व्यक्तित्व के अध्ययन की दृष्टि से अपनी आत्मकथा एक महत्वपूर्ण वस्तु है। यह कृति सरल मुहाबरेदार सुंदर भाषा में लिखी हुई है और इसकी शैली भी रोचक है। यशपालजी की आत्मकथा 'विद्रुमकोष' १९४२ ई० में प्रकाशित हुई। यह रचना अपने कृषी के क्रांतिकारी संघर्षशील जीवन को भासिक एवं समय भाषाशैली में कथामित करती है। यशपाल समान्वादी साम्यवादी विचारधारा के उपन्यासकार एवं लेखक के रूप में प्रसिद्ध हैं। उनकी आत्मकथा उनके प्रवर्तिशील जीवनदर्शन को समझने की दृष्टि से भी उपयोगी है। शांतिप्रिय द्विवेदी की आत्मकथा 'परिज्ञान की प्रज्ञा' (१९४२ ई०) संस्मरण शैली में है। यह कृति 'प्रायश्चीती' कहने के साथ-साथ जगदीती कहने का एक सुंदर साहित्यिक प्रयत्न है। शांतिप्रियजी साधु, शांत और स्वाभिमानी प्रकृति के लेखक थे। छायावाद युग के आलोचकों में वे अपने ढंग के अकेले व्यक्ति माने जाते हैं। इनकी आत्मकथा इनके जीवन के विविध आयामों को एक व्यवस्था प्रदान करती है।

आत्मकथाविषयक परवर्ती लेखन के संदर्भ में 'आत्मनिरीक्षण', 'मेरी अपनी कथा', 'आत्मकहानी', 'अपनी खबर' और 'मेरी असफलताएँ' नामक—कृतियाँ उल्लेख्य हैं। 'आत्मनिरीक्षण' (दिल्ली, १९४८) के लेखक हैं सेठ गोविंददास। सेठजी हमारे युग के प्रतिष्ठित नाटककार एवं लेखक माने जाते हैं। 'मेरी अपनी कथा' (प्रयाग, १९४८) सुप्रसिद्ध निबंधकार श्रीपदमाल पुतासाल बख्शी का आत्मचरित्र है। 'आत्मकहानी' (दिल्ली १९६३) नामक ग्रंथ में श्रीचतुरसेन शास्त्री ने अपने जीवन तथा अनुभवों के विषय में लिखा है। 'अपनी खबर' पांडेय बेचन शर्मा उस की आत्मकथा है। 'मेरी असफलताएँ' में बाबू गुलाबराय ने अपनी आत्मकहानी कही है। ये कृतियाँ अपने अपने लेखकों के व्यक्तित्व की दृष्टि से पठनीय हैं। आत्मकथा के साहित्यिक स्वरूप की इनमें अच्छी प्रतिष्ठा हुई है।

एक अनुपम अवसर

विशेषकराज्ञा कृतियों में एक ऐसा भी ग्रंथ है जो प्रकाशित हुआ है 'आत्मकथा'

के नाम से किंतु जिसकी कोई प्रत्यक्ष संगति उसके लेखक के आत्मचरित से नहीं जुड़ती। ग्रंथ की शैली आत्मकथाशैली है। प्रधान कथा प्रथम पुरुष सर्वज्ञान के माध्यम से कही गई है। एक जीवनवृत्त को उच्चागर करने की चेष्टा है उसमें। उसके प्रामुख्य अथवा 'कथामुख' में उसे 'आत्मकथा' अर्थात् 'भाटो बायोग्राफी' के रूप में प्रदर्शित किया गया है। कुछ विद्वानों को भ्रम हुआ कि यह ग्रंथ यदि मौलिक आत्मकथा नहीं है, तो अनुवाद या रूपांतर है। लेकिन, यह वस्तुस्थिति नहीं है। ग्रंथ के प्रारंभ में उससे संबद्ध किसी प्राचीन पांडुलिपि की उपलब्धि का जो रोचक वृत्तांत दिया हुआ है वह कोरी साहित्यिक गप्प है अर्थात् जाली है। उक्त वृत्तांत को ध्यानपूर्वक पढ़ा जाय तो पता चलेगा कि अपनी कृति को सामान्यजन की विज्ञासा और कौतूहल का विषय बनाने के लिये विद्वान् लेखक ने एक कौशलपूर्ण कलात्मक विधि का अवलंब ग्रहण किया है। आखिर यह कौन सी कृति है? क्या है? हमारा तात्पर्य 'बाख्मट्ट की आत्मकथा' से है जो 'बाख्' के रचनाकाल से लगभग तेरह सौ वर्ष बाद १९४६ ई० में प्रकाशित हुई है। जैसा कि उल्लेख किया गया है, ग्रंथ के प्रामुख्य में दिए गए वृत्तांत को सत्य मान बैठनेवाले कुछ लोगों की धारणा है कि उसको सामग्री उसके यशस्वी लेखक आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी को शोण नद के तट पर पर्यटन करवावाली किन्हीं संभ्रांत आस्ट्रेलियन ईसाई महिला मिस कैथरीन से प्राप्त हुई। वस्तुतः यह कृति आत्मकथाशैली में लिखी गई, आचार्य द्विवेदी की मौलिक उपन्यास-रचना है। देश की कई प्रमुख भाषाओं में इसका अनुवाद हो चुका है। अन्यत्र अन्य भाषाओं में हो रहा है। इसे अपने ढंग का अद्वितीय ऐतिहासिक सांस्कृतिक उपन्यास होने का गौरव प्राप्त है। इसमें साठवीं शताब्दी के हर्षकालीन भारत और 'हर्षचरित' तथा 'कादंबरी' जैसी अमिजात कृतियों के कवि लेखक बाख्मट्ट को पुनरुद्घोषित करने का सफल प्रयत्न किया गया है। ग्रंथ की भाषाशैली भी 'बाख्' की अलंकृत गर्विली शैली के अनुरूप बन पड़ी है। अतएव, यह कृति किसी मौलिक अथवा रूपांतरित आत्मकथा की संज्ञा भले ही न प्राप्त कर सके किंतु इस बात में संदेह की कुछ गुंजाइश नहीं कि इसे लिखते समय आचार्य द्विवेदी की आत्मा में बाख्मट्ट की आत्मा अपने संपूर्ण तेज के साथ अवतरित हुई है। कहीं कहीं कुछ ऐसा भी आभास मिलता है कि द्विवेदीजी 'बाख्' के बहाने आपनीतो कह रहे हैं।

जीवनी साहित्य

विवेच्यकाल में आत्मकथा की अपेक्षा अन्य महापुरुषों के जीवनीलेखन की परिपाटी का अच्छा विस्तार दिखाई पड़ता है। इस अवधि में विभिन्न क्षेत्र के आदर्श चरित्रों की अनेक जीवनियाँ लिखी गई जिन्हें सुविधा की दृष्टि से ऐतिहासिक, सामाजिक, राजनैतिक एवं साहित्यिक आदि वर्गों में विभाजित किया जा सकता है।

विवेच्यकाल में जीवनीविषयक पुस्तकें प्रभूत मात्रा में लिखी गईं। विवेच्य-कालीन जीवनी साहित्य मात्रा नहीं, स्तर की दृष्टि से निराश करता है। अधिकांश

पुस्तकें विवरणात्मक और नीरस हैं। उनमें चरितनायक के जीवन अथवा व्यक्तित्व को संवेदन एवं सहानुभूतिपूर्वक प्रकित नहीं किया गया है। चरितनायक के दैशकालगत परिवेश, स्वभाव और उसके जीवन के उद्देश्य आदि के विवरण के अभाव में, अधिकांश कृतियाँ जन्म से लेकर मृत्यु तक की घटनाओं का विवरण जान पड़ती हैं। इन रचनाओं को जीवनी अथवा कहा जा सकता है किन्तु इन्हें साहित्य कहने में थोड़ी कठिनाई होगी। इनमें जीवनी का ऊपरी कलेवरमान है, आत्मा नहीं है। नायक के चरित के प्रभावपूर्ण प्रकलन, घटनाओं के सरस औपन्यासिक वर्णन एवं कलात्मक भाषाशैली की दृष्टि से इन्हें देखने पढ़ने पर बहुधा निराशा होती है।

कुछेक कृतियाँ साहित्यिक और महत्वपूर्ण हैं। ऐतिहासिक जीवनीयों में प्रेमचंद-लिखित दुर्गादास, अबुनाथ सरकार लिखित शिवाजी, अदंत आनंद कौसल्यामन लिखित भगवान बुद्ध एवं जीवनलाल 'प्रेम' लिखित 'गुरु गोविंद सिंह' हमारा ध्यान आकर्षित करती हैं। सरकार कृत शिवाजी को ऐतिहासिक जीवनी के श्रेष्ठ उदाहरण के रूप में लिया जा सकता है। इस ग्रंथ में छत्रपति शिवाजी के जीवन और व्यक्तित्व को प्रामाणिक साथ ही कलात्मक रूप में प्रकित किया गया है। प्रेमचंद, कौसल्यामन तथा प्रेमजी की कृतियाँ भाषाशैली की दृष्टि से सुन्दर बन पड़ी हैं। संत महात्माओं की जीवनीयों में मन्मथनाथ गुप्तकृत 'गुरु नानक', रामनारायण मिश्र लिखित 'महात्मा ईसा', सुंदरलाल कृत 'हजरत मुहम्मद' तथा बलदेव उपाध्याय लिखित 'शंकराचार्य' नामक कृतियाँ पठनीय हैं। बलदेवजी की पुस्तक इस वर्ग की रचनाओं का सुंदर उदाहरण है। इसमें जगद्गुरु शंकराचार्य के जीवनचरित्र, व्यक्तित्व और उपदेशों का प्रामाणिक एवं आकर्षक वर्णन सहज सुंदर भाषाशैली में किया गया है। राजनैतिक जीवनीयों में महात्मा गांधी, देशरत्न राजेंद्र प्रसाद तथा जवाहरलाल नेहरू से संबंध, कुछ पुस्तकों को देख पढ़कर संतोष नहीं होता। उनमें उनके चरितनायकों के महान् जीवन और व्यक्तित्व के अनुकूल पड़नेवाली साहित्यिक गरिमा का समावेश नहीं हो पाया है। उक्त महापुरुषों द्वारा लिखित आत्मकथाओं की तुलना में उनकी ये जीवनीयाँ बहुत फीकी जान पड़ती हैं। इस वर्ग की अन्य रचनाओं में मन्मथनाथ गुप्तकृत 'चंद्रशेखर आजाद', रामनाथ सुमन कृत 'मोतीलाल नेहरू', 'युगाचार गांधी', महादेव देसाई लिखित 'मीनाना अबुलकलाम आजाद', जवाहरलाल नेहरू लिखित 'राष्ट्रपिता', कमलापति त्रिपाठी लिखित 'युगपुरुष' तथा रामचंद्र बेनीपुरी कृत 'जयप्रकाश नारायण' की जीवनीयाँ अपेक्षाकृत अधिक सुंदर और पठनीय हैं। इनमें तथ्यनिरूपण के साथ साथ साहित्यिक भाषाशैली का भी निर्वाह हुआ है।

कवि और लेखकों की जीवनी के अंतर्गत अधिकांश उस कोटि की रचनाएँ हैं जिनका संबंध अनुसंधान अथवा आलोचना से है। इन ग्रंथों के आरंभ में संबंध व्यक्तियों की प्रामाणिक जीवनी देने की चेष्टा अथवा की गई है किन्तु ये जीवनीग्रंथ नहीं हैं। इनमें किसी विशिष्ट लेखक अथवा कवि के साहित्यिक कृतित्व और जीवनवृत्त-

विषयक प्रामाणिकता पर विशेष बल दिया गया है। किसी साहित्यकार की जीवनी के संदर्भ में हम परवर्ती काल में प्रकाशित 'प्रेमचंद : कलम का सिपाही' नामक ग्रंथ का उल्लेख करना चाहेंगे। यह पुस्तक प्रेमचंदजी के पुत्र भीममृतराव द्वारा लिखी गई है। अनुत्तरी उत्कृष्ट कथाकार और यशस्वी लेखक हैं। उनकी यह कृति हिंदी में लिखे गए ध्वस्त के जीवनी ग्रंथों में अत्यंत श्रेष्ठ कही जा सकती है। इसमें जीवनी की प्रामाणिकता, उपन्यास की सरलता और साहित्य की भाविकता का अद्भुत संगम उपस्थित हुआ है। हिंदी साहित्यकारों की जीवनी की शृंखला में डॉ० राम-बिलास शर्मा ने महाकवि निराला की प्रामाणिक जीवनी प्रस्तुत करके एक और महत्व-पूर्ण कड़ी जोड़ दी है।

विवेच्यकाजीन जीवनीसाहित्य की दृष्टि से कतिपय अभिनंदन ग्रंथ उल्लेख्य हैं। इस प्रकार के ग्रंथों में संबंध व्यक्ति के जीवनचरित एवं व्यक्तित्व का बोझा बहुत लेखा-जोखा अवश्य प्रस्तुत किया जाता है। विभिन्न लोगों द्वारा लिखे गए कुछ संस्मरण दिए जाते हैं। अतएव, जीवनीसाहित्य पर विचार करते समय हम अभिनंदन ग्रंथों की उपेक्षा नहीं की जा सकती।

पटेल अभिनंदनग्रंथ में सरदार बल्लभ भाई पटेल, पोद्दार अभिनंदन ग्रंथ में मयुरा के सुप्रसिद्ध साहित्यसेवी स्वर्गीय सेठ कन्हैयालालजी, काटजू अभिनंदन ग्रंथ में डा० कैलाशनाथ काटजू, नेहरू अभिनंदन ग्रंथ में स्वर्गीय श्रीबहादुरलाल नेहरू तथा निराला अभिनंदन ग्रंथ में भाषुनिक हिंदीकविता के सुमेरुमुख स्वर्गीय ओसूर्यकांत त्रिपाठी निराला विषयक संस्मरणों एवं जीवनीयों का संकलन किया गया है। वैसे तो ये सभी ग्रंथ अपने अपने ढंग के अनुपम प्रकाशन हैं फिर भी सामग्री संपदा की दृष्टि से पोद्दारजी एवं नेहरूजी के अभिनंदन ग्रंथ विशेष मूल्यवान् हैं। निराला अभिनंदन ग्रंथ का महत्व महाकवि निराला के व्यक्तित्व के कारण है।

एक और अपवाद

आत्मकथाविषयक साहित्य पर विचार करते समय हमने आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी कृत 'बाणभट्ट की आत्मकथा' को एक ऐसे अपवाद के रूप में उपस्थित किया है जो नाम से तो आत्मकथा है किंतु स्वरूप और प्रकृति में उपन्यास। ठीक उसी प्रकार, जीवनीसाहित्य के संदर्भ में भी एक ऐसी उल्लेख्य कृति है जो अपने नाम से जीवनी का भ्रम उत्पन्न करती है, किंतु जीवनी नहीं है। हमारा तात्पर्य श्रीअज्ञेय कृत 'खेखर : एक जीवनी' नामक ग्रंथ से है जिसके पहले भाग का पहला संस्करण १९४० ई० में और दूसरे भाग का पहला संस्करण १९४४ ई० में प्रकाशित हुआ। ग्रंथ की भूमिका में अज्ञेयजी ने उसके स्वरूप के संबंध में कुछ संकाएँ उठाई हैं और उनका समाधान भी किया है। एक महत्वपूर्ण प्रश्न यह है कि 'क्या यह जीवनी आत्मजीवनी है?' उत्तर में अज्ञेयजी ने कहा है कि यह आत्मचरित नहीं, आत्मानुभूति है। 'यह बाख

हिंदी के कम लेखक समझते या मानते हैं कि कल्पना और अनुभूतिसामर्थ्य (सेन्सीबिलिटी) के सहारे दूसरे के चरित्र में प्रवेश कर सकना, और वैया करते समय आत्मचरित्र को पूर्व चारखाओं और संस्कारों को स्वगित कर सकना—आवर्जेटिव हो सकना ही लेखक की शक्ति का प्रमाण है^१। इसका महत्वपूर्ण प्रश्न यह कि क्या यह रचना किसी अन्य व्यक्ति की जीवनी है, बायोग्राफी है? अश्वमेध ने स्वतः इसे जीवनी कहा है—‘शेखर निस्संदेह एक व्यक्ति का अभिलक्षण निजी दस्तावेज रिकार्डभाव परसमय सफरिग है, यद्यपि वह साब हो उस व्यक्ति के युगसंघर्ष का प्रतिबिम्ब भी है।’ मैंने स्वयं अनुभव किया है कि मैं एक स्वतंत्र व्यक्ति की प्रगति का दर्शक और इतिहासकार हूँ, उसके जीवन पर मेरा किसी तरह का भी बल नहीं रहा है^२। लेकिन यह कौन सा व्यक्ति है? समाज उसके विषय में कुछ जानता है? अश्वमेध की अनुभूति और कल्पना का आधार बनते समय उस शेखर नाम के व्यक्ति ने क्या अपने ‘स्व’ को विसर्जित नहीं कर दिया है? इन प्रश्नों के मूल में यह उत्तर छिपा हुआ है कि ‘शेखर : एक जीवनी’ सचमुच जीवनी नहीं, जीवनीशैली के परिधान में प्रस्तुत एक अभिनव उपन्यास है।

उपसंहार

संस्मरण, आत्मकथा और जीवनी आधुनिक साहित्य की स्वतंत्र विधाएँ हैं। प्रस्तुत संदर्भ में उनके स्वरूप एवं विकासात्मक इतिहास का अध्ययन करने की चेष्टा की गई है। इस क्रम में प्रमुख अप्रमुख लेखकों एवं कृतियों का बखूब सहज रूप से हुमा है। जो विशिष्ट है, जिसकी उपलब्धियाँ महत्वपूर्ण मानी गई हैं, उनके शैलीशिल्प पर अधोचित विचार किया है। इस अध्ययन की एक सीमा रही है, फिर भी विशिष्ट संदर्भों में हमने कुछ पूर्ववर्ती एवं परवर्ती कृतियों का भी उल्लेख किया है और चेष्टा की है कि हिंदी के आधुनिक साहित्य के संदर्भ में इन विधाओं की स्थिति स्पष्ट हो सके। समसामयिक साहित्य में इन साहित्यकर्मों की प्रतिष्ठा बढ़ी है। इन्हें व्यापक रूप से अंगीकार किया गया है। आधुनिक काल में इनसे संबद्ध जो छोटे बड़े प्रयोग किए गए वे अंततः महत्वपूर्ण सिद्ध हुए हैं। परिमाण और स्तर दोनों ही दृष्टियों से उन सबकी महिमा है। आरंभ में हमने जिस ‘आत्मकथाविवाद’ को चर्चा की थी, उसकी सत्यता अब प्रमाणित हो गई है। विवाद केवल विवाद के लिये ही नहीं होते। उनके मूल में विकास की संभावनाएँ छिपी होती हैं। इसमें संदेह नहीं कि ये विधाएँ भविष्य में और परिपुष्ट एवं विकसित होंगी।



१. शेखर : एक जीवनी, गहला नाम, भूमिका पृ० ८, ६।

२. वही, २० २० २० वही।

चतुर्थ अध्याय

इंटरव्यू साहित्य

एक साहित्यिक विधा के रूप में 'इंटरव्यू' हिंदी के लिये रेखाचित्र, संस्मरण, आदि की अपेक्षा नई वस्तु है। अपने आधुनिक रूप और अर्थ में रेखाचित्र, संस्मरण, रिपोर्टाज आदि के समान इंटरव्यू की साहित्यिक विधा भी हिंदी साहित्य को पश्चिम की देन है, जैसा कि अंग्रेजी के 'इंटरव्यू' शब्द से स्वतः प्रमाणित है। हिंदी की भांति अब प्रायः सभी भारतीय भाषाओं में पर्याप्त इंटरव्यू साहित्य निर्मित हो चुका है और साहित्यशास्त्रियों ने इसे एक महत्वपूर्ण, अनोरंजक एवं उपयोगी साहित्यविधा के रूप में प्रतिष्ठा और स्वीकृति प्रदान कर दी है। हिंदी साहित्य के समीक्षकों एवं अनुसंधाताओं ने अब इस विधा के क्रमिक विकास एवं स्वरूपलक्षण पर विचार करना भी प्रारंभ कर दिया है।^१ इस विधा के विकास एवं शास्त्रीय विवेचन का प्रथम श्रेय जीवन्तमान को दिया जाना चाहिए। हिंदी में भारतीय स्वाधीनता के उपरांत साहित्य में जहाँ नई कविता, नई कहानी जैसे नए द्वार और नई विशाएँ उन्मुक्त हुईं वहाँ इंटरव्यू विधा का भी आश्चर्यजनक रूप से विकास हुआ। दैनिक, साप्ताहिक, मासिक पत्र-पत्रिकाओं के माध्यम से इसका जन्म हुआ। जर्नलों के विस्तृत प्रांगण में इसका शीशव देखते देखते पूर्ण प्रौढ़ता को प्राप्त हो गया है। आज विविध क्षेत्रों की पत्र-पत्रिकाओं एवं स्वतंत्र पुस्तकों द्वारा हिंदी में प्रभूत इंटरव्यू साहित्य प्रकीर्त हो चुका है और अनुदिन हो रहा है। अतः उसका लेखाजोखा और निरीक्षण परीक्षण भी आवश्यक हो गया है।

'इंटरव्यू' का स्थानापन्न अभी कोई हिंदी पर्याय हमारी भाषा में सामान्यतया स्वीकृत और प्रचलित नहीं हुआ है। यद्यपि 'मेट', 'मेट वार्त', 'साप्ताहिक', 'बर्बा', 'विशेष परिचर्चा' जैसे कुछ पर्याय पत्र-पत्रिकाओं में प्रयुक्त हुए हैं, किंतु अधिकतर लेखकों ने 'इंटरव्यू' शब्द ही इस विशेष विधा के लिये ग्रहण किया है और यही शब्द इस समय सबसे अधिक प्रचार में है। अतः हम भी आवश्यकतानुसार इसी का

१. (क) इंटरव्यू: एक कला—जीवन्तमान राधेश्याम, साहित्य संवेदा, जनवरी १९३०।
- (ख) शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धांत—डा० गोविंद त्रिगुणायात, १९५६ ई०।
- (ग) आधुनिक हिंदी साहित्य: १९४७-१९६२—डा० रामगोपाल सिंह बोहान, १९६५।

प्रयोग प्रकृत प्रसंग में करेंगे। 'इंटरव्यू' शब्द से भाव एक ऐसी विशिष्ट कोटि की साहित्यिक विधा का बोध होता है, जिसमें एक निश्चित व्यक्ति जीवन के किसी क्षेत्र में विद्यमान मान्य किसी व्यक्ति (विशेषकर प्रख्यात और महत्त्वपूर्ण व्यक्ति) से प्रत्यक्ष मिलकर उसके बारे में सोचे सीधे जानकारी प्राप्त करता है।

इंटरव्यू विधा के उद्भव का कारण १९ वीं और २० वीं शताब्दी में परिपक्वीय देशों में व्यक्तिस्वातंत्र्य और व्यक्ति की महत्ता की स्वीकृति है। इस काल में संस्था और समाज के घटक मानव व्यक्ति की सर्वातिशायी शक्ति समझकर आईं। वैसे तो सभी देश कालों में व्यक्तिविशेष का महत्त्व रहा है, किंतु पिछली दो शताब्दियों में साधारण मानव के व्यक्तित्व को भी अभिव्यक्ति और आत्मानुमति के प्रकाशन का विशेष अवसर मिला है। मानव अपनी गुणवैशेष्यी समग्रता में—व्यार्थता और सचाई के साथ भाव के इंटरव्यू का नायक बन गया है।

व्यक्ति के प्रवर्धन, उसके परिवेश और युग का इतने मनोरंजक, रोचक और प्रभावशाली ढंग से ज्ञान करानेवाली विधा की साहित्यिक स्वीकृति और प्रतिष्ठा स्वाभाविक ही थी। इसी लिये भाव विरस की सभी समर्थ भाषाओं के साहित्य में यह विधा विद्यमान है। पारश्चात्य साहित्य में विशेषकर अंग्रेजी में इसका अच्छा विकास हुआ है। वहाँ यह विधा काफी पहले से प्रचलित है और अपनी रोचकता के कारण विनोदिल लोकप्रियता प्राप्त कर रही है। पारश्चात्य साहित्य के प्रभाव से यह विधा बंगला, मराठी, गुजराती, हिंदी, उर्दू आदि उत्तरभारतीय भाषाओं में और समिल, तेलुगु, मलयालम तथा कन्नड़—दक्षिण भारतीय भाषाओं में प्रविष्ट हुई। हिंदी में यह विधा स्पष्टतया स्वाधीनताप्राप्ति के बाद ही विकसित हुई। जैसा कि पहले कहा जा चुका है, पत्रपत्रिकाओं में ही इसका भीषखेला हुआ। भाव भी अचिकंठा इंटरव्यू पत्र-पत्रिकाओं में ही प्रकाशित होते हैं। वस्तुतः इस विधा में 'सामयिकता' का विशेष गुण है। इसी लिये यह विधा पत्रपत्रिकाओं के लिये विशेष रूप से उपयुक्त है। पत्र-पत्रिकाओं में प्रथम प्रकाशित इंटरव्यू ही कालांतर में स्थायी पुस्तकाकारों में प्रकाशित हुए हैं।

हिंदी में इस विधा का प्रारंभ आलोच्यकाल से कुछ पूर्व हुआ है। हिंदी में इस विधा का सूत्रपात करने का प्रथम श्रेय पं० बनारसदास चतुर्वेदी को है। उन्होंने 'रत्नाकरजी से बातचीत' शीर्षक इंटरव्यू सितंबर १९३१ के विशाल भारत में प्रकाशित किया था। इसके कुछ ही महीने बाद 'प्रेमचंदजी के साथ दो दिन' शीर्षक से उनका दूसरा इंटरव्यू जनवरी १९३२ के विशाल भारत में प्रकाशित हुआ। संभवतः १९३१ का रत्नाकरजी वाला इंटरव्यू हिंदी का प्रथम साहित्यिक इंटरव्यू है। पत्रकारों के इंटरव्यू की परंपरा को सर्वप्रथम हिंदी में लाने का श्रेय पं० श्रीराम शर्मा को दिया जा सकता है। चतुर्वेदीजी द्वारा प्रेमचंद के साहित्यिक इंटरव्यू के एक डेढ़ वर्ष बाद विशाल-भारत में शर्माजी ने नवंबर १९३३ में 'कथुतर' शीर्षक इंटरव्यू प्रकाशित किया।

हिंदी में इंटरव्यू विधा को साहित्यिक प्रतिष्ठा और सुदृढ़ आधार कुछ वर्षों बाद श्रीसत्येंद्रजी (अब डाक्टर) द्वारा संपादित 'साधना' के परिचयांक में मिला। साधना के मार्च, अप्रैल १९४१ के अंक में अनेक कवियों और लेखकों के इंटरव्यू और विभिन्न साहित्यिक मतवाहों और समस्याओं पर गहनमाध्य साहित्यकारों के अभिमत और विचार इंटरव्यू रूप में प्रकाशित हुए। परिचयांक में एक निश्चित प्रश्नावली के आधार पर ईप्सित जानकारी एकत्र की गई थी। उस प्रश्नावली के कुछ प्रश्न इस प्रकार थे : १. आपका जन्म संवत् ? २. आपने शिक्षा कहाँ पाई ? ३. शिक्षालय की कोई विशेष बटनाएँ जिन्होंने आपको प्रभावित किया ? ४. क्या कोई ऐसी बातें हैं, जिनसे आपको लेखनकार्य में निरुत्साह हुआ हो ? आदि। इसी प्रकार की कुछ प्रश्नावली प्रागे चलकर हिंदी के प्रसिद्ध इंटरव्यूकार श्रीपद्मसिंह शर्मा कमलेश ने भी अपनाई। प्रारंभ में हिंदी में तीन प्रकार के इस विधा का सूत्रपात हुआ—१. प्रसिद्ध लेखकों के पास एक निश्चित प्रश्नावली भेजकर उनके उत्तर प्राप्त करना; २. लेखकों से स्वयं मिलकर प्रत्यक्ष वार्तालाप द्वारा जानकारी प्राप्त करना और ३. विविध साहित्यकारों से काल्पनिक इंटरव्यू करना। प्राक्कल बहुधा द्वितीय प्रकार के इंटरव्यू ही सर्वाधिक प्रचलित हैं, और जीवंत होने के कारण इन्हीं को सर्वश्रेष्ठ भी माना जाता है। 'साधना' में प्रथम प्रकार के इंटरव्यू अधिक प्रकाशित हुए थे। प्रत्यक्ष वार्तालाप रूप इंटरव्यू श्रीजनवीरप्रसाद जयुर्वेदी द्वारा लिए गए थे, इनमें अवंत श्रीमानंद कौस्तुभान का इंटरव्यू कला की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है। परिचयांक में ही श्रीचिरंजीलाल 'एकमी' द्वारा 'देवी महादेवी से भेंट' शीर्षक श्रीमती महादेवी रमा का इंटरव्यू प्रकाशित हुआ। तृतीय प्रकार के काल्पनिक इंटरव्यू सर्वप्रथम पं० हरिश्चंद्र शर्मा ने लिये। उनका 'ब्रह्मांड कबि कौन हो ?' इस दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है। डा० नगेन्द्र एवं डा० पद्मसिंह शर्मा कमलेश ने भी कुछ साहित्यकारों के काल्पनिक इंटरव्यू लिये हैं। डा० कमलेश द्वारा स्व० बाबू श्यामसुंदरदास का इंटरव्यू उल्लेखनीय है। साधना के परिचयांक के बाद इंटरव्यू विधा की ओर कुछ लेखकों की प्रवृत्ति हुई और सर्वप्रथम गुरुदेव नागर, प्रभाकर भाषवे, उमापति राव चंदेले आदि ने कुछ साहित्यकारों के इंटरव्यू लिये। इसी समय के भासपास श्रीदेवीनाथव शर्मा ने 'कवि दर्शन' नामक पुस्तक में सर्वप्रथम हरिप्रोप, श्यामसुंदर दास, रामचंद्र शुक्ल, मैथिलीशरण गुप्त, अनेही आदि कवियों और लेखकों के इंटरव्यू प्रकाशित किए। पुस्तकाकार में इंटरव्यू साहित्य की यह प्रथम कृति है, किन्तु शैलीगत रोचकता एवं सजीवता के अभाव में इस पुस्तक का अधिक प्रचार नहीं हुआ और यह विस्मृति के अंधेरे में खो गई। पुस्तकाकार में प्रकाशित सर्वाधिक लोकप्रिय इंटरव्यू साहित्य की पुस्तक डा० पद्मसिंह शर्मा कमलेश की 'मैं इनसे मिला' है। इन्हें हिंदी के लब्धप्रतिष्ठ साहित्यकारों के इंटरव्यू लेकर प्रकाशित करने की प्रेरणा सं० २००२ वि० (सन् १९४४ ई०) में बंबई में बंबई हिंदी विद्यापीठ के संस्थापक श्रीमानकुमार जैन के यहाँ हिंदी के साहित्यकारों के

व्यक्तिगत जीवन, संबंध, उनकी साहित्यसाधना आदि के विषय में चर्चा करने से प्राप्त हुई। दूसरे ही दिन उन्होंने बंबई में हिंदी के प्रसिद्ध सैलोकार श्रीर लेखक पंडित बेचम शर्मा उग्र का इंटरव्यू लिखा। उन दिनों हिंदी के एक बयोवृद्ध पत्रकार और नाटककार श्रीहरिकृष्ण चौहूर (धब स्वर्गीय) भी बंबई में रहते थे। डा० कमलेश जब उनका इंटरव्यू लेते उनके घर पहुँचे तो ७०-७२ वर्षीय अनुभवी साहित्यकार श्रीचौहूर ने सद्गव होकर कहा—'जीवन के अंतिम दिनों में आज आप मेरी साहित्य-साधना के विषय में जानकारी प्राप्त करने के लिये आयेवाने एकमात्र सज्जन हैं। मेरे हृय की सीमा नहीं है।' अपने इंटरव्यू के संग्रह 'मैं इनसे मिला' की भूमिका में डा० कमलेश ने लिखा है 'जस वृद्ध साहित्यकार के इन शब्दों ने मुझे अनुभव कराया कि उन जैस अनेक महारथी हिंदी की सेवा में मर जाय रहे हैं और उनके संबंध में कोई कुछ नहीं लिखता। फलतः लोगों को उनके जीवन के विषय में भी कोई जानकारी नहीं होती। यदि ऐसे अनुभवी साहित्यकारों से उनके तथा उनके समकालीन साहित्यकारों के विषय में कुछ सच्चे संग्रह हो सके तो हिंदी में एक नई शामशी भावी आलोचकों और इतिहासलेखकों को मिल जायगी जिसके प्रकाश में वे उनके साहित्य को ठोक ठोक कसीटी पर कस सकेंगे।'।

श्रीकमलेश द्वारा बंबई से लिए गए श्री 'उग्र' और श्री 'चौहूर' के एक इंटरव्यू सर्वप्रथम दिल्ली के साप्ताहिक पत्र 'नवयुग' में प्रकाशित हुए। इनपर पाठकों की काफी अनुकूल प्रतिक्रिया हुई और लोगों ने 'इंटरव्यू' के साहित्यिक महत्त्व को स्वीकार किया। श्रीकमलेश द्वारा लिए गए कुछ और इंटरव्यू फिर 'हंस' में प्रकाशित हुए। उनकी आलोचना 'हिमालय' में निकली। हिमालय के यशस्वी संपादक (धब स्वर्गीय) बाबू शिवपूजन सहाय ने श्रीकमलेश को प्रोत्साहित किया कि इसी प्रकार यदि वे हिंदी के सभी वर्तमान साहित्यिकों के इंटरव्यू लेकर लिपिबद्ध कर दें तो वे हिंदी की एक बड़ी सेवा करेंगे। स्वयं बाबू शिवपूजनजी वे भी हिमालय में श्रीकमलेश के कई इंटरव्यू छापे। उनकी प्रेरणा से उत्साहित होकर श्रीकमलेश ने न केवल हिंदी के ही समस्त साहित्यकारों के इंटरव्यू लेकर प्रकाशित करने का संकल्प किया, अपितु भारत की अन्य सभी प्रादेशिक भाषाओं के मूर्धन्य साहित्यकारों के भी इंटरव्यू लेकर राष्ट्रभाषा हिंदी में उन्हें प्रकाशितकर उसकी श्रीवृद्धि करने का मनोरथ बाँधा। किंतु वेसा न हो सका। यदि उनका यह शुभ संकल्प पूरा हुआ होता तो न केवल हिंदी का महान् उपकार होता अपितु देश की आवात्मिक एकता के संघर्ष की दिशा में भी एक बड़ा उपयोगी कदम होता। किंतु अनेक बाधाओं के कारण, जिनमें आर्थिक बाधाएं ही सर्वोपरि रही होंगी, श्रीकमलेश की यह योजना पूरी न हो सकी और वे हिंदी के कुछ ही लेखकों के इंटरव्यू दो भाषों में प्रकाशित कर सके।

इसमें संदेह नहीं कि हिंदी के बबोवूड और लम्बप्रतिष्ठ साहित्यकारों के साक्षात्कार द्वारा प्रमायित तथ्य आलोचकों और साहित्य के इतिहासलेखकों के लिये अमूल्य सामग्री है। उनके व्यक्तिगत जीवन, उनके संघर्ष, सफलता असफलताओं की सही जानकारी से उनके साहित्य के सही मूल्यांकन का मार्ग प्रशस्त होता है। साथ ही साहित्य के क्षेत्र में पदार्पण करनेवाले युवा और प्रतिभाशाली लेखकों को अमूल्य अनुभव और प्रेरणा प्राप्त होती है।

बीकमलेश शर्मा कमलेश द्वारा लिए गए इंटरव्यू के दो संग्रह 'मैं इनसे मिला' नाम से सं २००६ वि०, अन् १९५२ ई० में दिल्ली से प्रकाशित हुए। इनके उपरांत 'इंटरव्यू' के स्पष्ट नामोल्लेखपूर्वक पुस्तकाकार कोई ग्रंथ देखने में नहीं आया। अथवा अन्य नामों से एकाग्र पुस्तक इंटरव्यू संबंधी और प्रकाशित हुई, जिनमें देवेंद्र सत्यापी की 'कला के हस्ताक्षर' उल्लेखनीय है^१। इसकी चर्चा कुछ विस्तार से हम आगे करेंगे।

'मैं इनसे मिला' की पहली किस्त में जिन साहित्यकारों के इंटरव्यू संगृहीत हैं, वे क्रमशः ये हैं—१. सर्वश्री गुलाब राय, २. रामनरेश मिश्रा, ३. सुदर्शन, ४. सूर्यकांत मिश्रा निराला, ५. डा० चौरेंद्र वर्मा, ६. चतुरसेन शास्त्री, ७. उदयशंकर मट्ट, ८. श्रीमती महादेवी वर्मा, ९. लक्ष्मीनारायण मिश्र, १०. सातिप्रिय द्विवेदी ११. सच्चिदानंद हीरानंद वात्स्यायन 'अज्ञेय' और १२. डा० रामबिलास शर्मा।

दूसरी किस्त में जिन साहित्यकारों के इंटरव्यू संगृहीत हैं, वे हैं—१. सर्वश्री इंद्र बिद्यावाचस्पति, २. रायकृष्ण दास, ३. बालकृष्ण शर्मा 'नवीन', ४. जैनेंद्र कुमार, ५. बसपाल, ६. श्रीमती विमलेश्वरी देवी डालमिया, ७. डा० नगेंद्र, ८. रामेश्वर शुक्ल अंबल, ९. प्रभाकर माधव और, १०. विष्णु प्रभाकर। 'मैं इनसे मिला' के दोनों भागों में मिलाकर कुल २२ व्यक्तियों के इंटरव्यू हैं।

बीकमलेश ने इन इंटरव्यूओं को लेने की अपनी प्रणाली के विषय में अपनी पुस्तक की भूमिका 'दृष्टिकोण' में विस्तार विवेचन किया है। पहले वे एक निश्चित प्रस्तावनी बनाकर साहित्यिकों से उनके उत्तर माँगते थे। इन साहित्यकारों में कवि, कथाकार, नाटककार, पत्रकार, आलोचक सभी प्रकार के व्यक्ति थे। सबके सामने एक ही प्रकार की प्रश्नसूची रखकर उत्तर संकलन करने से न केवल एकरसता आने लगी, अपितु कुछ अपूर्वता भी रहती थी। जब उन्होंने श्रीमती महादेवी का इंटरव्यू लेते समय उनके सामने भी वही सेट प्रस्तावनी रखी तो महादेवी जी बोलीं, 'मैं

१. मैं इनसे मिला : हिंदी के कुछ प्रमुख साहित्यसेवियों के इंटरव्यू, बीकमलेश—१९५२ ई०, आत्माराम एंड संस, दिल्ली।

२. कला के हस्ताक्षर : बारह रेखाचित्र, देवेंद्र सत्यापी—१९५३ ई०, एशिया प्रकाशन, दिल्ली।

प्रश्नों के उत्तर नहीं देती। मैंसे जो बातें करनी हों, कीजिए।' सब इंटरव्यूकार ने सहज स्वामाधिक वार्तालाप के बीराज ही, न केवल अपने समस्त प्रश्नों के उत्तर प्राप्त कर लिए, अपितु उसे अनेक अतिरिक्त तथ्य और सूचनाएँ भी प्राप्त होती गईं, जिनके लिये उसने प्रश्न ही नहीं बनाए थे। किंतु फिर भी 'मैं इनसे मिला' के प्रायः सभी इंटरव्यू सेट प्रभावशाली पर ही आधारित हैं, जिसके कुछ प्रमुख प्रश्न इस प्रकार हैं—

१. आपका बाल्यकाल किन परिस्थितियों में बीता और उन्होंने आपके साहित्यकार के निर्माण में कहाँ तक सहायता पहुँचाई ?

२. वे देशी विदेशी कलाकार कौन थे हैं, जिनको आप अधिक पसंद करते हैं और जिनका आपके जीवन पर विशेष प्रभाव पड़ा है ?

३. क्या इतनी लंबी साहित्यसाधना में आपका जो भी ऊँचा है ? यदि हाँ, तो उसके क्या कारण रहे हैं ?

४. आपकी सर्वश्रेष्ठ कृति कौन सी है, जिसे लिखकर आपको संतोष हुआ है ?

५. आपका साहित्यसर्जन कब और कैसे आरंभ हुआ और उसके लिये आपको प्रेरणा कहाँ से मिली ?

६. छायावाद, रहस्यवाद तथा प्रगतिवाद के संबंध में आपका क्या मत है ?

७. क्या आप यह बताने की कृपा करेंगे कि सर्जन के पूर्व, सर्जन के समय और सर्जन के बाद आपकी मनःस्थिति क्या होती है ? आदि।

'मैं इनसे मिला' के इंटरव्यू में से एक इंटरव्यू कुछ निम्नता लिए हुए है। यह निराला का इंटरव्यू है। यह प्रश्नोत्तरात्मक नहीं है। यह वस्तुतः एक इम्प्रेशन है। जब इंटरव्यूकार महामानव निराला के पास उनके इंटरव्यू के उद्देश्य से पहुँचा तो महाकवि की मनःस्थिति प्रश्नोत्तरों के लिये उपयुक्त नहीं थी। अतः उसने निरालाजी के साक्षात्कार के बाद अपने ऊपर पड़े इम्प्रेशन (प्रभाव) को ही लिपिबद्ध कर दिया है। साक्षात्कार के कारण ही हम इसे इंटरव्यू की परिभाषा के अंतर्गत ले सकते हैं। अग्रेषण इसमें श्रीनिराला ने ही चलते इंटरव्यूकार से प्रश्न पूछे हैं। उत्तर के रूप में उन्होंने स्वयं ही बहुत कुछ कह दिया है।

इंटरव्यू का पात्र जिस देश, काल, अवस्था, मनःस्थिति और वातावरण में हो, उसका चित्रण, सूक्ष्मता और सजीवता से करना आवश्यक है। 'मैं इनसे मिला' में लेखक ने इसका ध्यान रखा है—जिस कोठरी में वह स्वयं रहता है, उसके एक कोने में मिट्टी के तीन चार बर्तन रखे हैं, जिनमें से एक में आटा है, एक में दाल। बाकी खाली पड़े हैं। दो तीन ईंटों के टुकड़े हैं जो इन बर्तनों के जमाने के काम आते हैं। सूखी सी बबल, और टूटा सा होल्डर है, जिससे वह कलाकार कलाकृतियों की रचना करता है। दो, तीन बैंगला, अँग्रेजी और उर्दू की पुस्तकें हैं, एक दो मासिक और साप्ताहिक पत्र भी बिखरे पड़े हैं। एक छोटा सा ट्रंक है, जिसपर भ्रमर (निरालाजी का नया काव्यसंग्रह) के फार्म रखे हैं। एक खूँटी पर चादो का पुराना कुर्ता

टंगा है। एक दूसरे कोने में पुराने जूते रले हैं। सामने की बिड़की में कढ़वे तेल का एक बीपक है, जिसके पास ही तेल की एक खोली है, जो लाली पड़ी है। कोठरी के ठीक बीच में एक पुराना फटा सा गूदक है, जिसपर शक्तिशाली कलाकार रैन-बर्सेरा करता है। यों पूरा घर उस कलाकार की लामरबाही की ओर संकेत करता है। ठीक भी है, जिसने दुनिया की कोई परबाह नहीं की, उसे ठुकरा दिया, वह इस घर की क्या बिता करे।

इस प्रकार मैं घर का विरीचय कर रहा था और उसकी जीर्ण खीर्ण स्थिति से हिंदी के उस गौरवशाली कलाकार के व्यक्तित्व को मिलाकर धारण कर रहा था।

कविबर श्रीरामधारी सिंह 'दिनकर' का 'बट पीपल' इंटरव्यू, संस्मरण और रेखाचित्र का सम्बन्ध रूप लिए हुए है। इसमें अन्य विषयों के लेखों के प्रतिरिक्त श्रीकाशीप्रसाद बाबसवाल, श्रीराहुल सांकृत्यायन, पं० बालकृष्ण शर्मा 'नवीन', पं० सुमित्रानंदन पंत, मराठी साहित्यकार मामा बरेरकर, बाबुलाल नृत्य की प्रख्यात कलाविद् रुक्मिणी देवी, पोलैंड के राष्ट्रकवि अदम मित्स्केविच आदि सम्प्रतिष्ठ व्यक्तियों के चरित, लेख, इंटरव्यू एवं संस्मरण गुंफित रूप में हैं। 'बट पीपल' शीर्षक पुस्तक में संकलित रेखाचित्र और इंटरव्यू विभिन्न पत्रों में १९३६ और १९५३ के मध्य प्रकाशित हो चुके हैं। कविबर दिनकर ने अप्रैल १९५३ में अडवार (मद्रास) स्थित रुक्मिणी देवी के कलाचित्र का दर्शन कर उनसे प्रत्यक्ष बातलाप द्वारा कलाचित्र, संगीत एवं नृत्यकला के संबंध में अनेक प्रश्नों का समाधान प्राप्त किया। इस इंटरव्यू में कवि दिनकर की शैली आवावेश-युक्त है। कवि ने इंटरव्यूपत्र रुक्मिणी देवी के जो कलाविषयक विचार उन्हीं के मुँह से व्यक्त कराए हैं उनमें भी आश्चर्य और आश्चर्य है। इस प्रकार कला की चरम सामना में आपादमस्तक निमग्न अहिंसोभायी चित्र के महान् व्यक्तियों के विचारों से भी हिंदी के मंदार की श्रीवृद्धि हमारे आनंदक एवं उदार लेखक इंटरव्यू विधा के द्वारा कर रहे हैं। दृष्टिकोण की इस विशालता, व्यापकता, एवं वैविध्य से ज्ञान के पवित्र सीमांतों का उद्घाटन होता है, इसे कौन नकार सकता है। कला, जीवन और साहित्य के विविध क्षेत्रों की जितनी ही अधिक विभूतियों के इंटरव्यू हिंदी में आएँगे, हिंदी की ऊर्जा और शक्ति उतनी ही बढ़ती जायेगी।

इंटरव्यू साहित्य के अंतर्गत पुस्तकाकार प्रकाशित हिंदी में एक अन्य पुस्तक श्रीदेवेंद्र सत्यापी की 'कला के हस्ताक्षर' है। यह इंटरव्यू संग्रह है, जिसमें इंटरव्यू की पूर्वोक्त सब विशेषताएँ और लक्षण पाए जाते हैं किंतु न जाने क्यों श्रीसत्यापी इसके स्वरूप के विषय में स्पष्ट नहीं हैं। शायद वे 'इंटरव्यू' शब्द की प्रयोगी धारणा से तादात्म्य नहीं कर सके हैं। अतः इन्हें वे 'रेखाचित्र' कहते हैं, जैसा कि पुस्तक के

गौख नाम 'बारह रेखाचित्र' से विदित होता है। किंतु 'रेखाचित्र' कहते समय लेखक के मन में कुछ दुविधा है, पुस्तक की भूमिका में यह कहता है, 'कोई शायद यह बहुत शुरु कर दे कि ये निबंध या संस्मरण भले ही हों, रेखाचित्र तो हरगिज नहीं हैं।' किंतु श्रीसत्यार्थी ने भूमिका में भागे जो कुछ कहा है, उससे तो स्पष्ट ही हो जाता है कि उसने कुछ व्यक्तियों के 'इंटरव्यू' लिए हैं। यह कुछ महत्वपूर्ण व्यक्तियों से मिला है, उसने उनसे वार्तालाप किया है और उनसे विविध प्रकार की जानकारी प्राप्त की है। वास्तव में बात यह है कि इंटरव्यू में एक साथ ही रेखाचित्र, संस्मरण और निबंध के गुण विद्यमान होते हैं। व्यक्ति के व्यक्तित्व, कपकेछाएँ, वेशभूषा, भाषा का प्रत्यर्थाद्य चित्रण होने के कारण इंटरव्यू एक रेखाचित्र भी है। एक चर्चा-विशेष के अनुभवों का आकलन होने के कारण संस्मरण भी है और विचारों का संकलन होने के कारण निबंध भी।

'कला के हस्ताक्षर' ने 'मैं इनसे मिला' के भागे के सोपान का कार्य किया है। श्रीकमलेश की जो योजना हिंदीतर क्षेत्र के साहित्यिकों के इंटरव्यू लेने की थी, उस दिशा की ओर श्रीसत्यार्थी ने प्रारंभ किया। उन्होंने बल्ललोल, प्रमोदा प्रीतम, भाई वीर सिंह और मुल्कराज आनंद के इंटरव्यू लेकर न केवल हिंदीतर साहित्य के लेखकों को हिंदीजगत् में परिचित कराया, अपितु संबीत, चित्र, प्रमनव आदि कलाओं के मर्मज्ञ पुरुषों के इंटरव्यू द्वारा इंटरव्यू के क्षेत्र को विस्तृत भी किया। लेखक अपने द्वारा लिए गए इंटरव्यू में व्यक्ति के बाह्यचित्रण के द्वारा रेखाचित्र के स्वरूप को बनाए रखता है।

डा० कमलेश एवं श्रीसत्यार्थी के बाद इधर कई इंटरव्यूलेखक हिंदी के रंग-मंच पर आए हैं। श्रीराजेंद्र माधव ने कवी सपन्नासकार चेलव से भेंटकर उसका बड़ा ही सजीव एवं रंजक वर्णन किया है। श्रीलक्ष्मीचंद जैन का भगवान् महावीर : एक इंटरव्यू', 'कागज की किरितियाँ' (१९६०) तथा सरव बेनर्वा का 'हिंदी को चार नवोदित लेखिकाओं से एक रंगमंचीय काल्पनिक इंटरव्यू' ('ज्ञानोदय' अप्रैल १९६२) इस विधा की काल्पनिक शाला के निदर्शन हैं। श्रीविष्णु प्रभाकर ने अपनी पुस्तक 'कुछ शब्द कुछ रेखाएँ' में एक पाई साहित्यकार श्री 'फाब अनुमान राजवत' का इंटरव्यू संगृहीत किया है। हाल ही में श्री कैलाश कल्पित द्वारा हिंदी के कुछ प्रसिद्ध साहित्यकारों के इंटरव्यू भी पुस्तकाकार प्रकाशित हुए हैं। इस दिशा में श्रीसिधदान सिंह चौहान, डा० रामचरण महेंद्र एवं श्रीलक्ष्मीनारायण शर्मा सोसाइटी प्रवृत्त हुए हैं। कई पत्र पत्रिकाओं में अब इंटरव्यू को नियमित स्थान दिया जाने लगा है। 'नई धारा' में तो 'हम इनसे मिले' शीर्षक से एक स्थायी स्तंभ ही स्थापित हो गया। अब विशिष्ट भवसरों, पुरस्कारों प्राप्त करने, उपाधियों द्वारा संमानित होने और व्यक्तियों आदि पर भी विशिष्ट व्यक्तियों के इंटरव्यू लेने की प्रथा बढ़ती चरही है।

‘सारिका’ नामक कहानी की मासिक पत्रिका, जिसका उल्लेख हम पहले कर चुके हैं, इंटरव्यू विधा के विकास में विशेष रूप से उल्लेखनीय है। इस विधा को विषयवस्तु को नवीन सामग्री से सज्जित करने, उसे कलात्मक परिपक्वता प्रदान करने और शैली-शिल्प में नया प्रयोग करने में इस पत्रिका का काफी योगदान है। सारिका के मई १९६३ से मई १९६५ तक के अंकों में विभिन्न लेखकों द्वारा लिए गए बाईस इंटरव्यू प्रकाशित हुए हैं। नई धारा में ‘हम इनसे मिले’ स्तंभ में कुछ अच्छे इंटरव्यू प्रकाशित होते रहे हैं। डॉ० महेशनारायण का राष्ट्रपति राजेंद्रप्रसाद एवं नंदकुमार कोहिली का जैनद्र का इंटरव्यू उल्लेखनीय है। इन इंटरव्यूओं में जीवन के विविध क्षेत्रों में कार्य करते हुए, विभिन्न जीवनस्तरों और अवस्थाओं के स्त्रीपुरुषों, युवकयु वतियों, कन्याकुमारियों, प्रेमीयुगलों, विद्यापियों, अभिनेता अभिनेत्रियों, व्यापारी मजदूरों आदि के इंटरव्यू मित्र मित्र दृष्टिकोणों और उद्देश्यों से मित्र मित्र शैलियों में लिखे गए हैं। इधर बर्मयुग (अगस्त १९६५) में भी कुछ व्यक्तियों के इंटरव्यू प्रकाशित हुए हैं। हिंदी साहित्य संमेलन प्रयाग के प्रसिद्ध मासिक माध्यम (मार्च १९६६) में सेठ गोविंददासजी द्वारा आचार्य रजनीश से एक महत्वपूर्ण ‘भेंट बातों’ प्रकाशित हुई है। संगीत नामक मासिक पत्र में ‘संगीत साधकों से भेंट’ शीर्षक से प्रसिद्ध संगीतज्ञों के इंटरव्यू प्रायः प्रकाशित होते हैं। इन पत्रिकाओं के लेखक ने भी कुछ साहित्यकारों एवं कलाकारों के इंटरव्यू लिए हैं। (दे० उदयशंकर भट्ट : व्यक्ति और साहित्यकार, दिल्ली, १९६५ ई०)। इधर इंटरव्यू की विधा को वस्तु एवं शिल्प की दृष्टि से नया मोड़ देनेवाले लेखकों में सर्वश्री प्रेम कपूर, मनोहर श्याम जोशी और शैलेश अटियानी उल्लेखनीय हैं। इंटरव्यू विधा का अभिव्य उज्ज्वल है। उसमें नए आयामों के उद्घाटन की अभी बड़ी संभावना है।

पंचम अध्याय

पत्रसाहित्य

पत्रों का महत्त्व : पत्रलेखन मानवसमाज की अनिवार्य आवश्यकता है। मनुष्य वे जिस दिन कोई लिपि उपकल्पित कर लेखनकला के विकास द्वारा पहले पहल अपने हृदयत भावों को व्यक्त किया होगा, संभवतः उसी दिन सबसे पहले पत्र भी बीज रूप में उसकी मानसभूमि में जम आया होगा। इस पत्र का फलक तब कोई शिलातल, वृक्ष का तना, भूर्जपत्र, तालपत्र या कमलपत्र जैसा सावकाश पदार्थ रहा होगा। विश्व के प्राचीन साहित्य में पत्र के आचारफलक के रूप में इन उपादानों की चर्चा मिलती है। महाकवि कालिदास की शकुंतला दुष्यंत के लिये मन ही मन एक 'मदनलेख' (प्रथमपत्र) तैयार कर लेती है किंतु उसे प्रकट करने के लिये उपयुक्त फलक न मिलने की समस्या उसके सामने उठ खड़ी होती है—'न खलु स निहितानि पुनर्लेखन साधनानि (वहाँ लेखन की सामग्री तो तैयार ही नहीं है)। इसपर उसकी प्रत्युत्पन्नमति सखी प्रियंवदा तुरंत कहती है—'एतस्मिन् शुकोदरमुकुमारे नलिनीपत्रे नखैर्निश्चितवयं कुह' (तोते के उदर जैसे सुकोमल हरे कमलिनीपत्र पर नखों से अक्षरों को उभार लो, धम्मि० शाकु० अंक ३)। और इस प्रकार बड़ी सरलता से शकुंतला की पत्रलेखन सामग्री की समस्या हल हो जाती है।

महाकवि बाणभट्ट के हर्षचरित में भी उन्नाद हर्षवर्धन के भाई कृष्ण के द्वारा बाण को लिखे गए और मेखलक नामक दूत द्वारा प्रेषित पत्र की चर्चा है। 'एष खलु स्वामिनो माननीयस्य लेखः प्रहित इति विमुच्य चार्पयत्। अथ बाण सादरं गृहीत्वा स्वयमेवावाचयत् (हर्षचरित द्वितीय उच्छ्वास)। यह हमारे स्वामी के माननीय आपके लिये पत्र है। ऐसा कह कर पत्र दे दिया। तब बाण ने उसे सादर लेकर स्वयं ही पढ़ा।' शाकुंतल और हर्षचरित दोनों ही ग्रंथों में पत्र के लिये 'लेख' शब्द का प्रयोग हुआ है। पत्रवाहक के लिये बाण ने 'लेखहारक' शब्द उपकल्पित किया है। इन दो प्राचीन संदर्भों से पत्र के संबंध में दो बातें ज्ञात होती हैं— १. पत्र हृदय की वण्डी, महान और सुकुमार अनुभूतियों का वाहक है। २. प्राचीन भारतीय साहित्य में 'पत्र' के स्थान पर 'लेख' शब्द का प्रयोग पाया जाता है जैसा कि हम आगे के कतिपय संदर्भों में देखेंगे। 'बिट्ठी', 'पत्री', 'पत्र', 'पत्रिका' और इनके तद्भव रूप 'बीठो', 'पाठी', 'पतिया' और इनका व्यंग्यात्मक रूप 'बिट्ठा' आदि प्रयोग परवर्ती हैं। और इन हिंदी के मध्यकालीन प्रसिद्ध कवियों ने, यथा कबीर, जायसी सूर, तुलसी और मीरा ने 'पाठी', 'पतिया' आदि का प्रयोग किया है।

रामचरितमानस (सं० १६३१ वि०) में पत्र के लिये प्रयुक्त प्रायः सभी पर्यायों के प्रयोग मिलते हैं—‘तेहि सल जहें तहें पत्र पठाए । सजि सजि सेन भूप सब बाए । (प्रतापमानु कथा, बालकांड) । करि प्रभामु तिन्ह पाठी सीन्हीं । मुष्टि गहीप घापु उठि लीन्ही । रामु सलनु उर कर बर खीटी । रहि गए कहत न छाटी भांछे । पुनि बरि बीर पत्रिका बांधी । हरषी सभा बाट सुनि सांघी । (रामविवाह प्रसंग, बालकांड) । कबीर, सूर, मीरा प्रादि द्वारा प्रयुक्त ‘पतिमा’ अथवा इसका बहुवचन रूप ‘पतिमाँ’ ‘पत्रिका’ का उद्भव है । जहाँतक प्राचीन संस्कृत साहित्य में प्रयुक्त ‘लेख’ के स्थान पर इस समय लोकप्रचलित ‘पत्र’ शब्द के ग्रहण और प्रचलन का प्रश्न है, वह परवर्ती काल में उसके फलक या आचार को दृष्टि में रखकर किया गया जान पड़ता है जब कि ‘लेख’ शब्द से वक्ता की ‘कथ्य वस्तु’ का बोध होता है । अर्थात् ‘लेख’ आशय और ‘पत्र’ आचार का बोधक है । किंतु आज ‘पत्र’ शब्द से आशयतः कथ्य वस्तु (कंटेंट) और उसके बाह्य स्थूल आकार दोनों ही अर्थों का बोध होता है । प्रारंभ में संभवतः विभिन्न लतादुमों के बीड़े और सज्जकण पत्र (पत्त) ही पत्रलेखन के सर्वाधिक सुलभ और सुविधाजनक साधन रहे होंगे, जिनका स्थान प्रागे चलकर कागज के आधिष्ठाकार ने ले लिया । बोलचाल में अब भी ‘कागजपत्र’ या ‘कागजपत्तर’ शब्द संयुक्त और यौगिक रूप में व्यवहृत होता है । हर्षे लगता है, पहले बहुत पत्तों पर ही ‘प्रथमपत्र’ लिखे गए जिसकी परंपरा शाकुंतल में प्राप्त होती है । ‘पत्र’ के नामकरण का आचार भी यही मालूम होता है ।

पत्र की प्राथम्यता शक्ति उसके सहज सत्य में निहित है । कोई व्यक्ति जिन बातों को कही भी व्यक्त करने में क्रिस्तकता है, उन्हें वह अपने पत्रों में निःसंकोच बड़े ही भक्तियुक्त और प्रभावशाली रूप में कह जाता है । किसी साहित्यिक को वहाँ किसी विशिष्ट विधा के साहित्यसर्जन में एक आभिजात्य मर्यादा का पालन करना होता है, वहाँ पत्रलेखन उसका एक ऐसा निभूत कक्ष है, एक ऐसा स्वच्छंद और उन्मुक्त मनोराज्य है, जहाँ का वह एकमात्र स्वामी और एकलव्य सम्राट् होता है । इसलिये यदि किसी व्यक्ति को हम उसके मुक्त और सहज रूप में देखना चाहें तो उसके पत्रों में देख सकते हैं । पत्रों में वह हमसे सीधे सीधे बातें करता है और साहित्यिक भ्रमंकरण को प्रायः दूर रखता है । पत्र के मूलभूत स्वरूपलक्षण में हृदय की स्निग्ध, सीधी सच्ची भावनाओं की अविश्वस्यता का तत्त्व शाररत रूप से विद्यमान है । पत्रों की इस आत्मोद्घाटन की विशेषता के संबंध में पारश्चात्य विद्वान् जेम्स हॉवेल ने कहा है—‘ऐज कीज दू गोपिन जेस्ट्स, सो लैटर्स गोपिन जेस्ट्स ।’ यद्यपि इसमें संदेह नहीं कि पत्रलेखन स्वयं एक सुंदर कला है और उसका सौंदर्य एक विशिष्ट आकर्षण रखता है, तथापि सहज सत्य के अनिवार्य उपादान से साधारण से साधारण पत्र भी बड़ा मोहक हो जाता है । विश्व में अनेक महान् पत्रलेखक हुए हैं जिनके पत्र उनके साहित्य से कम रंजक या महत्त्वपूर्ण नहीं हैं । इन पत्रों में निहित सहज

सत्य ही उनकी महान् शक्ति है। साहित्यिक प्रतिभासंपन्न व्यक्ति के पत्रों में उसकी सहजात प्रतिभा के स्पष्ट दर्शन होते हैं। उसकी विशिष्ट शैली, संप्रेषणक्षमता, अनुभूति की सत्यता और गहनता, उसकी भाषा, सभी से उसके व्यक्तित्व की पुष्कः विशेषताओं का आभास मिलता है।

व्यक्ति के महत्त्व से उसके पत्रों का महत्त्व लोक में स्वीकृत हो जाता है। जीवन के किसी भी क्षेत्र में कठोर तपश्चर्या, श्रम, सेवा, त्याग, बलिदान करनेवाले अथवा असाधारण प्रतिभा या सर्जक शक्ति के कारण लोक में विपुल क्वालिटी, कीर्ति अर्जित करनेवाले व्यक्तियों के पत्र भी समाज के लिये दुर्लभ, बहुमूल्य और संग्राह्य संपत्ति बन जाते हैं। सभी पत्रसामग्री भी साहित्य की विशाल परिधि में पचापण्य कर जाती है। पत्रलेखन मनुष्य के लिये एक सहज और अनिवार्य क्रिया है किंतु जब किसी व्यक्ति के पत्र उसके व्यक्तित्व की गरिमा के कारण मानवसमाज को प्रभावित करते हैं तब वे महत्त्वपूर्ण हो उठते हैं। ऐसे ही पत्र प्रकाश में आते हैं शेष पत्र कालकबलित हो जाते हैं। आज पीरस्त्व और पाश्चात्य साहित्य में न जाने कितनी विभूतियों के पत्रों को साहित्य की स्थायी संपत्ति होने का गौरव प्राप्त है। ये पत्र न केवल अपने लेखकों का अंतर्दर्शन कराते हैं, अपितु अपने देशकाल और परिस्थितियों का भी सच्चा चित्र हमारे सामने खड़ा कर देते हैं। पत्रलेखक दैनंदिन जीवन और तात्कालिक घटनाचक्र से सीधे सीधे अपने पत्रों का अंतर्बाह्य रूपसंस्थान निर्माण करता है, अतः किसी देश या समाज के विविचरणों इतिहास पर बर्णन प्रकाश डालने के लिये पत्रसामग्री एक बहुत बड़ा भालोकेंद्र है। यदि औपचारिक पत्रों—यथा व्यापार व्यवसाय, नौकरी पेशे, सरकारी कामकाज, आदि से संबंधित पत्रों को साहित्य के अंतर्गत न भी संमिलित किया जाय तब भी इन पत्रों का ऐतिहासिक महत्त्व तो है ही। साहित्य के अंतर्गत जिन पत्रों ने महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त किया है, वे अधिकांश निजी या व्यक्तिगत पत्र ही हैं।

किसी कवि, विद्वान्, वास्तविक, कलाकार या विशिष्ट साधक के मनपर किसी विशिष्ट घटना, परिस्थिति या दृश्य की कंसी प्रतिक्रिया होती है, किसी व्यक्ति के प्रति उसकी रागद्वेषात्मक कंसी धारणा है, उसके विभिन्न मनोबोध—काम, क्रोध, लोभ, मोह, भय, ईर्ष्या, द्वेष, अभिमान, नैराश्य, घृणा, विस्मय, करुणा, स्नेह, संकोच, औदार्य, संतोष, कृपा, सहानुभूति आदि किस कोटि के हैं, ये सब मनोविकार उसके पत्रों में प्रतिबिंबित हो उठते हैं। किसी कवि या साहित्यकार की कृतियों को ठीक ठीक समझने में भी उसके पत्र अत्यंत सहायक और उपयोगी सिद्ध होते हैं। उस साहित्यकार का जीवन, दृष्टिकोण या प्रवृत्तियों में किस समय क्या प्रगति या जड़ता आई, क्या ह्रास, विकास या परिवर्तन हुआ, उसकी शक्तियाँ, दुर्बलताएँ क्या रही हैं आदि प्रश्नों के उत्तर उसके निजी पत्रों से बड़ी सरलता से मिल सकते हैं। कभी कभी साहित्यकार स्वयं भी अपनी रचना और शैलीगत रहस्यों की व्याख्या अपने पत्रों में कर

काठा है। जैसे श्रीसुमित्रानंदन पंत ने अपनी अनेक रचनाओं का संतुष्ट बचपन को लिखे व्यक्तिगत पत्रों में खोला है। इस दृष्टि से कवि के सही अनिप्रेत पर सत्यता की छाप सयानेसाला उसके स्वयं के पत्र से अधिक प्रायाशिक कोई दूसरा हस्ताक्षर नहीं हो सकता।

प्रसिद्ध अंग्रेज कवि कीट्स की रचनाओं को समझने में उसके व्यक्तिगत पत्रों ने जो योग दिया है उसे सच में रसकर 'लेटर्स ऑफ कीट्स' (कीट्स के पत्र) शीर्षक समीक्षात्मक निबंध लिखा गया। इसी प्रकार पत्रों के महत्त्व पर पारश्चात्य समीक्षकों द्वारा 'लाइफ ऐंड लेटर्स' (जीवन और पत्र) जैसे समीक्षात्मक निबंध भी लिखे गए। कभी कभी कोई कवि, साहित्यकार या नेता अपनी रचनाओं या व्याख्याओं में अपना ऐसा रूप व्यक्त करता है जो उसका प्रकृत या असली रूप नहीं होता। उसपर आदर्शवाद का आबरव पड़ा रहता है किंतु उसके पत्रों में उसका असली चेहरा झाँके बिना नहीं रहता। इस दृष्टि से भी पत्रों का महत्त्व कम नहीं है। प्रतिभाशाली कलाकार के पत्रों में तो विशेषता रहती ही है, प्रति साधारण साधार मनुष्य भी जब डूबकर कागज पर कलेजा काढ़कर रख देता है, तो उसका पत्र भी प्रभावशाली और मर्मस्पर्शी हुए बिना नहीं रह सकता। अतः अनुभूति की सच्चाई और गहराई ही पत्र को ससाधारण और हृदयंगम बनानेवाले मूलतत्त्व हैं। श्रीहरिशंकर शर्मा ने पत्रों के महत्त्व के संबंध में एक लेख में ठीक ही कहा है कि 'यों सब बिट्टियाँ, चाहे वे कलात्मक न हों, दुख की भाषा होने के कारण महत्त्वपूर्ण और उपयोगी होती हैं। उनसे निस्संदेह किसी का भाव, स्वभाव, प्रभाव, और व्यक्तित्व जानने में बड़ी सहायता मिलती है।' (बिट्टियों का महत्त्व, 'भाव कल', अप्रैल १९५४ ई०)।

आधुनिक युग में हिंदी तथा अन्य भारतीय भाषाओं में महत्त्वपूर्ण व्यक्तियों के पत्रों को संगृहीतकर प्रकाशित करने की प्रवृत्ति पश्चिम से आई है। पत्रों को साहित्य का भंग मानने और उन्हें साहित्य, संस्कृति, राजनीति, इतिहास और सामाजिक गतिविधियों के मर्म को समझने के एक अमोघ साधन के रूप में ग्रहण करने की प्रेरणा भी हमें पारश्चात्य साहित्य से मिली है, इसमें संदेह नहीं किंतु जहाँ तक पत्रों को सुरक्षित रखने की प्रवृत्ति का प्रश्न है, भारतवर्ष के इतिहास में मध्यकाल से ही महत्त्वपूर्ण व्यक्तियों के पत्रों को सुरक्षित रखने की प्रवृत्ति के प्रमाण मिलते हैं। मेवाड़ की रानी कर्णवती ने हुमायूँ को भाई मानकर राखी के साथ जो पत्र भेजा था वह लोकविश्रुत है। अकबर के दरबार में स्थित पुष्पीराज राठौर का महाराणा प्रताप को लिखा गया पत्र भी प्रसिद्ध है। गोस्वामी बिट्टलनाथजी के लिये लिए गए जहाँगीर के विशिष्ट अनुमतिपत्र (फरमान) प्रकाशित हो चुके हैं। गोस्वामी बिट्टलनाथजी द्वारा अपने पुत्रों को लिखे गए पत्र भी मुद्रित रूप में प्राप्त हैं। जनकवि शिवाजी का जयसिंह को लिखा पत्र इतिहासप्रसिद्ध है। जनश्रुति है कि बीरा ने गोस्वामी तुलसीदास को एक पत्र लिखकर अपना आध्यात्मिक मार्गदर्शन माँगा था, जिसके उत्तर में

तुलसीदास ने उन्हें 'बाके प्रिय न राम बैयेही' वाला प्रसिद्ध पद लिख भेजा था। इन सब उदाहरणों से प्रमाणित होता है कि भारत में प्रसिद्ध और महत्त्वपूर्ण पत्रों की सुरक्षित रखने की प्रवृत्ति मध्यकाल से ही विद्यमान है और लोकमानस में उनकी परंपरागत स्मृति की शेष है। कौन कह सकता है कि इस महादेश में कहीं कहीं कैसी कैसी विभूतियों के सहस्रों समूह पत्र प्रकाशित रूप में बने पड़े होंगे। यदि विशाल हिंदीक्षेत्र में ही प्राचीन पत्रों की खोज और सुरक्षा का अभियान प्रारंभ किया जाय तो बड़ी ऐतिहासिक क्रांति हो सकती है। ऐसे अनेक भग्नांत तथ्यों का उद्घाटन हो सकता है, जिनके आलोक में हमारे साहित्य की प्रगतिमाना और सफल होगी। अंग्रेजी भाषा विदेशी भाषाओं में १८वीं शती से ही महत्त्वपूर्ण पत्रों का प्रकाशन प्रारंभ हो गया था। अंग्रेजी में प्रायः सभी प्रसिद्ध कवियों, लेखकों और राजनयिकों के पत्र-संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। हमारे देश की अनेक भाषाओं में भी पत्रसंग्रह प्रकाशित करने की ओर पहले से ही ध्यान गया है। बंगाल का पत्रसाहित्य काफी समृद्ध है। विवेकानंद, सुमाष, शरच्चंद्र और रबींद्रनाथ के पत्र अब हिंदी में क्पांतरित हो चुके हैं। उन्हें भी गालिब से लेकर अनुसुक्तनाम आजाद तक प्रायः सभी प्रसिद्ध कवियों और लेखकों के पत्र प्रकाशित हो चुके हैं। गालिब आदि कुछ कवियों के पत्र हिंदी में भी क्पांतरित हो गए हैं।

हिंदी का पत्रसाहित्य हिंदी के विशाल क्षेत्र के समान ही विशाल है, किंतु खेद है कि अभी तक इस समूह्य राशि की समुचित खोज और सुरक्षा की ओर हिंदीप्रेमियों और साहित्यसेवियों का सहना ध्यान नहीं, जितना आवश्यक है। अभी हाल में ही हिंदी के संपादक महारथी पं० पद्मसिंह शर्मा को विभिन्न व्यक्तियों द्वारा लिले गए पत्रों के कई बक्से हिंदीविद्यापीठ आगरा विश्वविद्यालय ने अपनी सुरक्षा में लिए हैं। इनमें से कुछ पत्रों का संग्रह क्रमशः 'भारतीय साहित्य' में प्रकाशित हुआ है। किंतु यह सारा प्रयत्न सागर में बिंदु के समान ही है। शर्माजी को लिले पं० नामूराम शंकर शर्मा, आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी तथा अन्य अनेक हिंदी महारथियों के अभी हजारों पत्र प्रकाशन की बाट जोह रहे हैं। आवश्यकता है कि जिस प्रकार प्रेमचंद के महत्त्वपूर्ण पत्रों का संग्रह 'चिट्ठी पत्री' प्रकाशित हुआ है, उसी प्रकार हिंदी की सभी विभूतियों—भारतेंदु हरिश्चंद्र से लेकर प्रसाद, पंत, निराला, महादेवी, गुप्तबंधु, नवीन, उदयशंकर भट्ट, राहुल, माखनलाल खलुवंशी, बालदेवसरण, हजारिप्रसाद द्विवेदी और मुक्तिबोध तक के पत्रों के संग्रह प्रकाशित हों। प्रथम कल्प यह है कि जिन महानुभावों के पास हिंदी साहित्य की विभूतियों के जो भी पत्र हों, वे उन्हें सुरक्षित रखें और उनकी सूचना नागरीप्रचारिणी जैसी किसी हिंदी संस्था को दें जिससे कालांतर में उनका प्रकाशन संभव हो सके। यह हिंदीसेवा का एक महत्त्वपूर्ण कार्य है, जिसमें हम सब हिंदीसेवियों को अविलंब जुट जाना चाहिए।

अब हम हिंदी के पत्रसाहित्य के इतिहास पर दृष्टिप्रक्षेप करते हैं तो हमें

ज्ञात होता है कि किसी पत्रसंग्रह को सर्वप्रथम प्रकाशित रूप में लाने का श्रेय स्व० महात्मा मुंशीरामजी (स्वामी अद्यानंद) को है। स्वामीजी ने भाव से लगभग ६४ वर्ष पूर्व संवत्तः सन् १६०४ में स्वामी दयानंद सरस्वती संबंधी पत्रों का एक संग्रह प्रकाशित कराया था। उक्त संकलन में स्वामी दयानंद के पत्रों के अतिरिक्त उनको मिले गए अन्य व्यक्तियों के पत्र भी थे। वस्तुतः इस संग्रह में स्वामी दयानंद के पत्रों की अपेक्षा अन्य व्यक्तियों के पत्रों का ही बाहुल्य था। कुछ समय बाद संवत्तः १६०६ ई० में पं० भगवद्दत्त ने अथक परिश्रम और खोजबीन करके स्वामी दयानंद सरस्वती के पत्रों का एक विशाल संकलन 'त्रयि दयानंद का पत्रव्यवहार' शीर्षक से 'सदरम प्रचारक ग्रन्थालय, गुरुकुल कांगड़ी' से प्रकाशित किया। इस पत्रसंकलन से स्वामी दयानंद सरस्वती के अंतर्बाह्य व्यक्तित्व का बहुत स्पष्ट ज्ञान होता है। ये पत्र बताते हैं कि स्वामीजी न केवल एक उच्च कोटि के विद्वान् चिंतक, निर्भय शास्त्रा और सच्चे देशभक्त थे, अपितु वे एक अत्यंत लोकव्यक्त, व्यवहारकुशल सामाजिक नेता भी थे। स्वयं पंते के हिसाब-किताब में स्वच्छता, लेनदेन में स्पष्टता, योग्य प्रयोग्य कार्यकर्ताओं की परत, प्रेस संबंधी सभी आवश्यक ज्ञान, टाइप, छपाई, कागज आदि की पूरी जानकारी उन्हें रहती थी। अपने आंदोलन की गतिविधियों की सूचना सामयिक हिंदी, उर्दू, अंग्रेजी पत्रपत्रिकाओं में प्रकाशित कराने की ओर उनका ध्यान सदैव रहता था। अपने मत-प्रचारकों की सुलसुबिचा का भी वे निरंतर ध्यान रखते थे। एक बार उन्होंने लाहौर स्थित अपने एक अनुयायी को लिखा था—“वे...पहुँचें तो अपने लोग स्टेशन पर मौजूद रहें और उनकी अच्छी प्रकार खातिर के साथ लेकर अपनी बैठक या किसी अच्छे मकान में ठहरावें।” स्वामीजी को अपने देश के गौरव और संमान की बिना निरंतर रहती थी। उन्होंने अपने शिष्य और प्रसिद्ध क्रांतिकारी श्यामजी कृष्ण वर्मा को विदेश भेजते समय बड़ा मार्मिक पत्र लिखा था—“देखो तुम विदेश में जाकर अपने को भारत का एक बहुत छोटा विद्यार्थी बताना और कोई ऐसा काम न करना जिससे अपने देश का ह्रास होवे। जो कुछ कहो, समझकर कहना।” (१५ जुलाई १८७२ ई०)। संस्कृत और हिंदी के प्रबल समर्थक स्वामीजी अंग्रेजी, फारसी आदि विदेशी भाषाओं के भी विरोधी नहीं थे। फारसी शब्दबहुल उर्दू शैली में उनकी अनेक चिट्ठियाँ प्राप्त हैं। इस शैली में एक बार उन्होंने लिखा था—“हम बमुकाम छलेसर परगना मोरखल, जिला धनीगढ़ में कयाम पजीर हैं। जुलाब जो लिया था उससे फारिग हो गए। अगर कमजोरी किसी कहर है।” (२३ जून १८७६ ई०)। वेदज्ञ स्वामी दयानंद द्वारा ऐसी भाषा में लिखित पत्रों को पढ़कर आश्चर्य होता है और व्यवहारजगत् में उनकी उदार भाषानीति का पता चलता है। डा० बीरेंद्र वर्मा को लोख में स्वामीजी के २८ पत्र मिले थे। उनमें से कुछ चिप सहित हिंदुस्तानी (अप्रैल १६४०) में भी प्रकाशित हुए थे। इनमें १७ पत्र हिंदी में थे।

महर्षि दयानंद के पत्रसंग्रह के पश्चात् हिंदी में कई अन्य महापुरुषों के पत्र पुस्तकाकार में प्रकाशित हुए। इनसे पूर्व किन्हीं सतीशचंद्र द्वारा संपादित केवल एक पत्रसंग्रह पत्राञ्जलि (१९२२ ई०) का पता चलता है। इसके बाद श्रीरामकृष्ण आश्रम, बेहराहून से विवेकानंद पत्रावली और मेरठ से सुभाषचंद्र बोस के १५९ पत्रों का संग्रह 'पत्रावली' नाम से प्रकाशित हुए। स्वामी विवेकानंद के पत्रों में अध्यात्मज्ञान के साथ भारतीय औरव को पुनः प्रसिद्धित करने की उनकी उत्कट धमिलावा व्यक्त होती है। सुभाषचंद्र बोस के पत्र १९१२ से १९३० ई० के बीच के लिखे हुए हैं। इस काल में वे लंदन में शिक्षा ग्रहण कर रहे थे। स्वदेश लौटने पर जब वे स्वातंत्र्य संग्राम में कूदने पर बंदी बना लिए गए, तब उन्होंने कुछ पत्र मांडले जेल से लिखे। इन पत्रों में सुभाष का बड़ा आत्मविश्वास, चिरविजय की कामना, पब्लोलुपता का सर्वथा अभाव, मिशनरी भावना से देशसेवा की प्रबल इच्छा और भारतीय युवक युवतियों को देश के कल्याण कार्य में जुटने की अगल प्रेरणा पूरी पड़ती है। सुभाष के जीवनावशों का क्रमविकास भी इन पत्रों से लक्षित होता है।

पं० जवाहरलाल नेहरू के पत्रों का प्रसिद्ध संकलन 'पिता के पत्र पुत्री के नाम' १९३१ में प्रयाग से प्रकाशित हुआ। जवाहरलाल नेहरू वे ये पत्र अंग्रेजी में अपनी पुत्री इंदिरा को लिखे थे। इनका अनुवाद मुंशी प्रेमचंद ने किया था। इन पत्रों में एक स्नेहार्द्रहृदय पिता ने बड़ी ही मनोरंजक शैली में अपनी प्रिय पुत्री को विविध विषयों की शिक्षा दी है। नेहरू का यह पत्रसंकलन बहुत लोकप्रिय हुआ। इसकी प्रेरणा से लोगों में विविध विषयों के पत्रों को प्रकाशित करने का उत्साह बना। १९३१ में बड़ीदा है शांतिप्रिय आत्माराम ने 'भालमनोर के पत्र' नामक ऐतिहासिक पत्रों का संग्रह प्रकाशित किया। डॉ० वीरेंद्र वर्मा के 'यूरोप के पत्र', चंद्रशेखर के 'स्त्री के पत्र', अदंत भानंद कौस्तुभायन के 'मिथु के पत्र' (२ भाग १९४० ई०), प्रेमचंदजी के पत्र (प्रकाशचंद्र गुप्त, हंस, अक्टूबर १९४८), विवेकानंद के पत्र (नागपुर, १९४९), सत्यभक्त स्वामी के धनमोल पत्र (बर्धा, १९४० ई०), सूर्यबली सिंह के 'मनोहर पत्र' (काशी १९४२ ई०), जयमोहनलाल वर्मा के 'लंदन के पत्र' (बंबई १९४४ ई०), पं० किशोरीदास बाबेपेयी के 'साहित्यिकों के पत्र' (कनकल १९४८ ई०) आदि कुछ वैविध्य लिए उल्लेखनीय पत्रसंग्रह हैं।

१९४९ ई० में 'प्राचीन हिंदीपत्र संग्रह' नाम से डॉ० वीरेंद्र वर्मा और लक्ष्मी-सागर वाय्देय द्वारा संपादित एक अत्यंत महत्वपूर्ण पत्रसंकलन प्रयाग विश्वविद्यालय से प्रकाशित हुआ। इसमें भारत सरकार के महाभिलेखागार (नेशनल आर्काइव्स) में सुरक्षित एक सौ उनबास महत्वपूर्ण हिंदी पत्र कालक्रमानुसार संकलित हैं। इन पत्रों का लेखनकाल वि० सं० १८४९-१८७१ (सन् १७९३-१८१४ ई०) है। ये पत्र मराठा इतिहास से संबद्ध हैं। इनके लेखक पेशवा, अन्य देशी राजा, और अंग्रेज अधिकारी आदि हैं। ये पत्र भारतीय इतिहास के उस काल पर प्रकाश डालते हैं

जब हमारे सांस्कृतिक विपटन से उत्पन्न दुर्बलता का लाभ उठाकर एक विदेशी सत्ता (ब्रिटिश सत्ता) हमारे देश में गहरे से गहरे पाँव गड़ाए जा रही थी और उसके छत्र व्यवहार एवं कूटनीतिक चालों के सामने भारतीय शक्तियाँ अस्तप्राय हो गई थीं। ये पत्र हमारे इतिहास की अनेक भ्रष्ट राजनीतिक एवं सामाजिक घटनाओं को उजागर करते हैं। साथ ही खड़ी बोली हिंदी के पुराने व्यावहारिक रूप का प्राभाषिक इतिहास प्रस्तुत करते हैं। इन पत्रों से उन्नीसवीं शती के प्रारंभ से ही खड़ी बोली हिंदी के व्यापक प्रयोग का प्रमाण मिलता है। यद्यपि इनकी भाषा में किसी एक भाषाई साहित्यिक रूप के दर्शन नहीं होते और लेखक की अपनी क्षेत्रीय भाषा का प्रभाव अभिव्यक्ति रूप से विद्यमान है, फिर भी अनेक भाषाओं और बोलियों के मिश्रण के पीछे भी खड़ी बोली का ठोका स्पष्ट झलकता है। यथा—
'एक बरी बीन बड़ा बा। तब हम दारोगा राम लोचन के पास रोजी के बायले जो बसतक बीठी होते हैं गए थे। उहा हो अपने घर की चले।' (पत्र सं० ५)। इन पत्रों में संस्कृत (उत्तम-उद्भूत), फारसी, भोजपुरी, भवधी, ब्रजभाषा, मुँदेली और स्वल्प मात्रा में नेपाली के शब्द प्रयुक्त हुए हैं। 'खड़ी बोली के विकास के अध्ययन में इन पत्रों से प्राप्त भाषासामग्री अत्यंत उपयोगी सिद्ध होगी। इन पत्रों से उन्नीसवीं शताब्दी की देशी पत्रलेखन शैली के अतिरिक्त खड़ी बोली की समन्वयात्मक शक्ति, मुहाबरेदानी और उद्भूतप्रधानता का परिचय प्राप्त होता है। वर्तनी की दृष्टि से भी उनका महत्त्व कम नहीं है।' (भूमिका पृ० १०)। निस्संदेह यह पत्रसंग्रह हिंदी पत्र-साहित्य की एक महत्त्वपूर्ण उपलब्धि है जिसका स्थान समूचे भारतीय भाषाओं के पत्रसाहित्य में भी उल्लेखनीय है।

सन् १९५३ से प्रसिद्ध गांधीवादी समाजसेवी स्व० श्रीजमनालाल बजाज संबंधी साहित्य का प्रकाशन प्रारंभ हुआ। इसमें विपुल पत्रसाहित्य भी है। श्रीजमनालाल बजाज, गांधीजी और विनोबा भावे के बीच हुआ पत्रव्यवहार तात्कालिक भारतीय परिस्थितियों का सच्चा चित्रण करता है। ये सारे पत्र पाँच भागों में 'पत्रव्यवहार माला' में प्रकाशित हुए हैं। महात्मा गांधी विरक्त के महान् पत्रलेखकों में अग्रणी हैं। उन्होंने अपने जीवन में असंख्य लोगों के पत्र पाए और स्वयं सहस्रों पत्र लिखे। दैनिक कार्यक्रम में पत्रोत्तर देवे का समय नियत था। अनेक लोगों को लिखे उनके पत्रों के अनेक छोटे बड़े संग्रह हिंदी में उपलब्ध हैं। हाल ही में 'गांधी स्मारक निधि' के अंतर्गत उनके पच्चीस हजार पत्र एकत्र किए गए हैं। इनके ब्लॉक फोटो और फिल्म तैयार की गई हैं। इस संस्था द्वारा इन्हें संपादित और रूपांतरित करके समस्त प्रादेशिक भाषाओं में प्रकाशित कराने की योजना भी बनाई गई है।

उपर्युक्त विविध विषयों और प्रसंगों से संबद्ध पत्रसंग्रहों के लेखक या संपादकों में से अनेक ने हिंदी साहित्य के क्षेत्र के बाहर रहकर भी हिंदी में पत्रसाहित्य की अभिवृद्धि में महत्त्वपूर्ण योग दिया है, यह स्पष्ट है। जब हम विशेष रूप से हिंदी

बगत् की ओर दृष्टिपात करते हैं तो हमें ज्ञात होता है कि भाषुनिक हिंदी के निर्माता और सूत्रधार भारतेन्दु हरिश्चंद्र और उनके मंडल के अनेक मन्त्रण वक्ता और सज्जन पत्रलेखक थे। भारतेन्दुजी तो प्रत्येक बार को सबसे बर्ण के कागज पर ही पत्र लिखते थे। वे पत्रों के संतर्बाह्य रूप में अपनी सहृदय भावुकता और कलात्मकता का समावेश कर देते थे। पं० प्रतापनारायण मिश्र और बाबू बालमुकुंद गुप्त अपने ढंग के अनेक पत्रलेखक थे। बाबू बालमुकुंद गुप्त का 'शिवशंभू का चिट्ठा' अपनी कुटीली व्यंग्यात्मक शैली में लिखे हुए खुले पत्र ही हैं। ये पत्र 'भारत मित्र' में प्रकाशित हुए थे। इनमें भारत के तात्कालिक सर्वोच्च शासक बाइसराय लार्ड कर्जन की तीव्र मालोचना थी। प्रत्येक शब्द से बाबू बालमुकुंद गुप्त की ईशमक्ति का प्रमाण मिलता है। निरक्षर ही 'शिवशंभू का चिट्ठा' हिंदी में अपने ढंग की एक अद्वितीय रचना है। भारतेन्दुगुप्त के पत्रलेखकों में से प्रायः सभी के पत्रों में हास्य, व्यंग्यविनोद और एक कुलबुलाहट विद्यमान है। इन सभी महानुभावों के अनेक पत्र विभिन्न ग्रंथों और पत्रपत्रिकाओं में इतस्ततः प्रकीर्ण रूप में प्रकाशित हुए हैं।

हिंदी पत्रसाहित्य के इतिहास में आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी का युग सबसे महत्त्वपूर्ण है। आचार्य द्विवेदी ने 'सरस्वती' के संपादनकाल में लोगों के पत्र पाए और उन्होंने स्वयं सहस्रों पत्र लिखे। संभवतः द्विवेदी युग के साहित्यिकों के पत्र ही सबसे अधिक संख्या में संपादित और प्रकाशित हुए हैं। स्वयं आचार्य द्विवेदी के पत्रों के अनेक संकलन प्रकाशित हुए जिनकी वर्षा प्रसंगानुसार होगी।

प्रसिद्ध समालोचक पं० पर्याप्तह शर्मा पत्रलेखन कला में अत्यंत निष्णात थे। उनके पत्र हिंदी साहित्य की निधि हैं। उनके पत्रों का एक संग्रह पं० बनारसीदास ज्युर्वेदी और पं० हरिश्चंद्र शर्मा के संपादन में १९५६ ई० में आत्माराम एंड सन्स से प्रकाशित हुआ। पं० पर्याप्तह शर्मा के १९०५ से १९१३ ई० तक के पत्र काशी नागरीप्रचारिणी सभा में भी सुरक्षित हैं। पंडितजी का व्यक्तित्व गरिमा-मंडित था। उनके पत्रों से उनका पांडित्य और सौजन्य व्यक्त होता है। कवि भक्तवर इलाहाबादी ने अपने एक पत्र में पंडितजी के इन्हीं गुणों का उल्लेख किया है— 'भाषकी काविलियत और सुलतफहमी ने मुझे आपका आशिक बना दिया है। मेरे लिये दुष्मा फरमाया कीजिए। अब बजुब बाबेलुदा और जिज्ञे आखिरत के कुछ भी नहीं चाहता। लेकिन इसी रंग के सच्चे साथी नहीं मिलते। आप बहुत दूर हैं।' (पं० पर्याप्तह शर्मा के पत्र' मूयिका, पृ० ३८) शर्माजी के पत्रों से हिंदी की तात्कालिक विकासयात्रा के साथ ही भारतीय समाज की अनेक ज्वलंत समस्याओं पर भी प्रकाश पड़ता है।

हिंदी में पत्रसाहित्य के महत्त्व को प्रतिष्ठित कर परिधमपूर्वक विविधत् प्रकाश में लाने का कार्य पं० बनारसीदास ज्युर्वेदी, पं० हरिश्चंद्र शर्मा, श्रीबैजनाथ सिंह

विनोद और आचार्य किशोरीदास वाजपेयी ने किया है। इन महानुभावों ने हिंदी और हिंदीतर क्षेत्र की अनेक विभूतियों के पत्रों को संगृहीत कर पत्रपत्रिकाओं में उसके ब्यासमय प्रकाशन का स्वयं भी प्रयत्न किया तथा अन्य लोगों को भी प्रेरित किया। श्रीबैजनाथ सिंह विनोद द्वारा संपादित दो पत्रसंग्रह विशेषतया उल्लेखनीय हैं—१. 'द्विवेदी पत्रावली' (१९५४ ई०) २. 'द्विवेदी युग के साहित्यकारों के कुछ पत्र' (१९५८ ई०)। प्रथम संग्रह में आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी के महत्त्वपूर्ण पत्र हैं। इन पत्रों की उपलब्धि के विषय में संपादक ने लिखा है—'श्रीरायकृष्णदास जी तथा कुछ अन्य महानुभावों की कृपा से मुझे स्व० द्विवेदीजी के ११६७ पत्र देखने को मिले। प्राप्त पत्रों में ७२ प्रकाशित हैं, शेष सभी अप्रकाशित। इन सभी पत्रों को पढ़कर और उनमें से कुछ को चुनकर मैंने प्रस्तुत 'द्विवेदी पत्रावली' का संकलन किया है।' संपादक ने कुछ और लोगों के पास आचार्य द्विवेदी के पत्र होने की संभावना व्यक्त की है, यथा, पं० कृष्णदत्त वाजपेयी, पं० रामचंद्र शुक्ल, पं० पुस्तोत्तम शर्मा चतुर्वेदी, पं० गिरिजाप्रसाद द्विवेदी, (जयपुर), पं० बनारसीदास चतुर्वेदी, पं० श्रीराम शर्मा, श्रीसुरेश सिंह, श्रीकालिदास कपूर, तथा रामगढ़ नरेश। आचार्य द्विवेदी के पत्र बड़े ही साहित्यिक और सामाजिक महत्त्व के हैं, और प्रायः सामाजिक कवियों, लेखकों और प्रतिष्ठित साहित्यकारों को मिले गए हैं। अधिकतर पत्र उन्होंने 'सरस्वती' के संपादक पद से लिखे हैं। कुछ व्यक्तिगत प्रसंगों को छोड़कर इन पत्रों में हिंदी भाषा या साहित्यसंबंधी किसी न किसी प्रश्न या समस्या पर विचार किया गया है। यथा—प्रादेशिक भाषाओं के साथ सार्वदेशिक हिंदी के निर्माण का प्रश्न, लड़ी बोली को गद्य और पद्य दोनों का माध्यम बनाने का प्रश्न, संस्कृतनिष्ठ सुबोध हिंदी के स्वरूपगठन का प्रश्न, हिंदी साहित्य की श्रीवृद्धि के लिये नवीन विषयों का प्रवर्तन, हिंदी में स्वस्थ और निर्भीक पत्रकारिता का प्रवर्तन, आदि उनके पत्रों के विषय हैं। आचार्य द्विवेदी ने अपनी सुरुचिसंपन्नता, व्यापक अनुभव, ग्रीढ़ संस्कृतज्ञान, तर्कसम्मत विषयप्रतिपादन और सर्वोपरि राष्ट्रभाषा हिंदी के प्रति प्रगाढ़ प्रेम और आस्था से, उसी के माध्यम से लोकमंचल के एक सच्चे साधक के रूप में भीष्मपितामह के समान यावज्जीवन जो तपस्वियों की भी ये पत्र उसी की कहानी कहते हैं। कही कही इसमें आचार्य द्विवेदी के परदुःखकातर, उपकारी और पूत जीवन की अंतरंग झलक भी मिल जाती है।

श्रीबैजनाथ सिंह विनोद द्वारा संपादित दूसरा पत्रसंकलन द्विवेदी युग के कुछ महारचियों के पत्रों का है, जिनका लेखनकाल १९०२ ई० से प्रारंभ होता है। इस संग्रह के विषय में हिंदुस्तानी एकेडेमी के तात्कालिक मंत्री डॉ० चारेंद्र शर्मा ने लिखा है—'आचार्य द्विवेदीजी तथा उनके समकालीन लेखकों के व्यक्तित्व का परिचय साधारणतया हमें उनकी रचनाओं द्वारा प्राप्त होता है, किंतु यह परिचय अधूरा है। उनके वैयक्तिक पत्र इस अधूरी जानकारी को पूरा करते हैं। इन पत्रों से हमें यह भी

ज्ञात होता है कि हमारे साहित्यनिर्माताओं ने देश के संकटकाल में किस अदम्य उत्साह, उत्कट विश्वास और कठोर साधना से हिंदी भाषा और साहित्य की निःस्वार्थ सेवा की थी।' इस संकलन में आचार्य द्विवेदी और पं० परसिंह शर्मा के अन्य पत्रों के अतिरिक्त पं० श्रीधर पाठक, पं० बालकृष्ण मट्ट, बाबू बालमुकुंद गुप्त और पं० रामचंद्र शुक्ल के पत्र संगृहीत हैं। पं० श्रीधर पाठक के पत्रों में तात्कालिक लेखनशैली और व्याकरणसंबंधी विवाद है। श्रीबालमुकुंद गुप्त ने सुदूर अतीत की अनेक ऐसी घटनाओं की चर्चा की है, जिनका इन पत्र के अभाव में कभी आभास भी नहीं मिल सकता था। उस समय की साहित्यिक चोरियाँ, साहित्यिक बितंडावाद, एक दूसरे के प्रति अनुराग और उपरति, साहित्यिक और सामाजिक समस्याओं का प्रस्तुतीकरण और समाधान इन पत्रों में मुखरित हुए हैं। हिंदी भाषा और साहित्य के विकास और प्रगति की अत्यंत जीवंत कहानी इन पत्रों में अंकित है। साथ ही ये पत्र भारतवर्ष की तात्कालिक ऐतिहासिक परिस्थिति के प्रामाणिक दस्तावेज हैं।

हिंदी पत्रसाहित्य के दो महत्वपूर्ण संकलन पं० किशोरीदास बाजपेयी के दीर्घकालीन साहित्यिक जीवन की देन हैं। ये दोनों संकलन छोटे होते हुए भी अपनी अंतःसाध्य को बहुमूल्य सामग्री से ओतप्रोत होने के कारण सर्वत्र उपादेय रहेंगे। प्रथम संकलन है 'साहित्यिकों के पत्र' (उनकी अपनी लिखावट में १९५८) और दूसरा संकलन है 'आचार्य द्विवेदी और उनके संगी साथी (१९६५)।' प्रथम संकलन में आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी, आचार्य रामचंद्र शुक्ल, अयोध्या सिंह उपाध्याय हरिषीष, मिश्रबन्धु, डा० अमरनाथ झा, सेठ कन्हैयालाल पोद्दार, श्रीरामदास गौड़, आचार्य प्रबिन्दाप्रसाद बाजपेयी, महामहोपाध्याय गिरिधर शर्मा चतुर्वेदी, राष्ट्रकवि मैथिलीशरण गुप्त, वेचनशर्मा जय, राहुल सांकृत्यायन, डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी, जैनेंद्रकुमार, पं० देवीदत्त शुक्ल, पं० जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी, पं० शकलनारायण शर्मा, पं० सिद्धनाथ भाषव आगरकर, डॉ० संपूर्णानंद, पं० श्रीनारायण चतुर्वेदी, पं० बनारसीदास चतुर्वेदी, पं० श्रीकृष्णदत्त पालोवाल, पं० रामाज्ञा द्विवेदी और पं० हरि-शंकर शर्मा—इन बीबीस साहित्यकारों के पत्र उनके ब्लॉक सहित मुद्रित हैं। प्रत्येक पत्र के उपरान्त संपादक पं० किशोरीदासजी बाजपेयी ने पत्रलेखक के व्यक्तित्व और कृतित्व पर संस्मरणात्मक मनोरंजक शैली में प्रकाश डाला है। 'प्रासंगिक निवेदन' में संपादक ने पत्रों के आत्मोद्घाटक रूप के महत्व पर एक पद्य से कहा है—'अति दुःख विस्तृत जीवन जो, ग्रंथों में है नहीं समाता। वही किसी के एक पत्र में ज्यों का त्यों पूरा बँध जाता ॥' संपादक श्रीबाजपेयीजी अधिक से अधिक साहित्यिकों के पत्र ब्लॉक सहित प्रकाशित करने की अभिलाषा से लिखते हैं—'कितने ही स्वर्गीय तथा जीवित साहित्यिकों के काष्ठों के ब्लाक नहीं बन पाए हैं, जिनके बिना इस बीज में बट्टा लग गया है—इसका पंद्रह घाने का हो रह गया है। पर जलो, पंद्रह घाने तो सामने आए। आगे बह बाटा पूरा हो जाएगा, ब्लाक भी लग जाएगा।' इन पत्रों का लेखन-

का १९३३ से १९३६ के बीच है। 'भाचार्य द्विवेदी और उनके संघी साथी' नामक संकलन के पूर्वाह्न में भाचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी के १९३२ से १९३८ के बीच लिखे ३४ पत्र और उत्तरार्ध में भाचार्य द्विवेदी के युग के कतिपय हिंदी महारथियों के संस्मरणों के साथ उनमें से कुछ के कतिपय पत्र भी संगृहीत हैं। आधुनिक हिंदी के विकासक्रम को समझने में ये पत्र काफी सहायक हो सकते हैं। बाजपेयीजी ने स्वीकार किया है कि उन्हें हिंदी की ओर प्रवृत्त करने में भाचार्य द्विवेदी के पत्रों का बड़ा हाथ है—'भाचार्य का आशीर्वाद सफल कैसे न होता ? उनकी ही पद्धति पर मैं आगे बढ़ा, उनका बल पाकर ।'.....'फिर भाचार्य का पत्र आया और आगे यह ऊँचा बराबर बनी ही रही। पचास साठ पत्र भाचार्यसे अपने हाथ से लिखकर भेजे। कुछ जो नए, शेष सब 'संमेलन' के हिंदी संग्रहालय में सुरक्षित हैं।'।

जैसे भाचार्य द्विवेदी और पं० पद्मसिंह शर्मा ने अपने पत्रकार जीवनमें सहस्रों पत्र लिखे और पाए, उसी प्रकार मुंशी प्रेमचंद को भी अपनी सुदीर्घ पत्रकारिता और साहित्यिक यात्रा में एक पत्रलेखक के रूप में महत्त्वपूर्ण स्थान है। प्रेमचंदजी एक श्रेष्ठ पत्रलेखक थे। उनके पत्रों की संख्या भी सहस्राब्धि है। उनके महत्त्वपूर्ण पत्रों का संकलन उनके सुपुत्र श्रीधरमुरारय ने 'चिट्ठीपत्री' नामक संग्रह में किया है। कुछ पत्र श्रीधरमुरारय ने प्रेमचंद के व्यक्तित्व और कृतित्व पर लिखित 'कलम का सिपाही' में भी उद्धृत किए हैं। इन संकलनों में प्रेमचंद के हिंदी, उर्दू और अंग्रेजी पत्रों के अलावा भी मुद्रित हैं। प्रेमचंद के पत्रों में कठिन फारसी शब्दावली, सरस फारसी, संस्कृत शब्दावली, बोलचाल की लिखड़ी भाषा आदि कई प्रकार की शैली के नमूने मिलते हैं। प्रेमचंद ने जिस प्रकार अपनी रचनाओं में अपनी भाषा को पात्रा-मुकूल बनाने का सजग प्रयत्न किया है, उसी प्रकार उनके पत्रों की भाषा भी उस व्यक्ति की सोमा और रुचि के अनुसार है, जिसे उन्होंने अपने पत्रों में संबोधित किया है। इस तरह प्रेमचंद के पत्रों की भाषा उनके उपन्यास कहानियों की भाषा से बहुत अलग अलग नहीं है। उन्होंने अपने बहुरंगी जीवन के विविध खेजों से जो सहस्रों पत्र लिखे हैं उनसे लगता है कि प्रेमचंद का जीवन एक लुली पुस्तक है। एक गृहस्थ, एक स्कूलमास्टर, शिक्षाविभाग इंस्पेक्टर, संपादक प्रकाशक, प्रेस प्रबंधक, और एक प्रख्यात लेखक के रूप में प्रेमचंद की मधुर-कटु-तिक्त अनुभूतियों की एक विशाल रंगभूमि इन पत्रों में विद्यमान है। सतत संघर्षशील जीवन में भी प्रसन्नचेता प्रेमचंद ने यथालाभ संतोष के साथ मानवमूर्त्यों के प्रति पूरी ईमानदारी और गहन भावना व्यक्त की है। १९३२ ई० में लिखे उनके एक पत्र से उनका समस्त व्यक्तित्व और जीवनदर्शन एकबारगी ही मुखरित हो उठता है—'मेरी आकांक्षाएँ कुछ नहीं हैं। इस समय तो सबसे बड़ी आकांक्षा यही है कि हम स्वराज्य संग्राम में बिजयी हों। धन या यश की लालसा मुझे नहीं रही। खावे भर को मिल ही जाता है। मोटर और बँगले की मुझे हविस नहीं। हाँ, यह बकर चाहता है कि ऊँची कोटि

की दो बार पुस्तकें मिलीं। मुझे अपने दोनों सङ्ग्रहों के विषय में कोई बड़ी आशा नहीं है। यही चाहता हूँ कि वे ईमानदार, सच्चे और पक्के इरादे के हों। विलासी, धनी, सुखामयी संताम से मुझे घृणा है। मैं शांति से बैठना भी नहीं चाहता। साहित्य और स्वदेश के लिये कुछ न कुछ करते रहना चाहता हूँ। हाँ, रोटी, दाल और तोलाभर भी और मामूली कपड़े सबस्तर होते रहे। क्या आज का साहित्यकार स्वदेश और हिंदी के इस तपस्वी उपासक के जीवन से कुछ ग्रहण करने की कल्पना भी कर सकता है? 'चिट्ठीपत्री' और 'कलम का सिपाही' में अनेक ऐसे प्रेरणादायक पत्र भरे पड़े हैं। उक्त दोनों पुस्तकों में अन्य अनेक व्यक्तियों और साहित्यिकों के भी पत्र संकलित हैं, जो प्रेमचंद को लिखे गए हैं।

१९१० ई० में 'कुछ पुरानी चिट्ठियाँ' नाम के पं० जवाहरलाल नेहरू द्वारा संपादित उनके पत्रसंग्रह से १९१७ से १९४८ के बीच लिखे ३६८ पत्रों का एक संकलन प्रकाशित हुआ। यह उनके अंग्रेजी संकलन 'ए बॉय ऑफ मोल्ड लेटर्स' का हिंदी रूपांतर है। इसमें संगृहीत छह पत्र मूलरूप में हिंदी में ही हैं जो महात्मा गाँधी के लिखे हुए हैं। इनका लेखनकाल १९४२-४५ ई० है। महात्मा गाँधी राष्ट्रभाषा हिंदी में ही पत्रव्यवहार करने के आग्रही थे। उन्होंने अपने दो पत्रों में अग्नेहक को लिखा था—'मेरे लठ पढ़ने में कोई कठिनाई भावे तो मैं और भी साफ अक्षर लिखने की कोशिश करूँगा। लेकिन हमारा धर्म है कि हम एक दूसरे को राष्ट्रभाषा में लिखते ही जायें। कुछ अर्थ में इस तरह लिखने में हम ज्यादा आसानी महसूस करेंगे। गरीबों को बहुत लाभ होगा' (४ मार्च १९४२, पत्र सं० ३३३)। दूसरा पत्र है—'बि० जवाहरलाल, तुमको लिखने का तो कई दिनों से इरादा किया था, लेकिन आज ही उसका अवसर मिल सका है। अंग्रेजी में लिखूँ या हिंदुस्तानी में, यह भी मेरे सामने खाल रहा था, इसलिए मैंने हिंदुस्तानी में ही लिखने को पसंद किया' (५ अक्टूबर १९४५, पत्र सं० ३५८)। गाँधी के तथाकथित अनुयायियों को अंग्रेजी की आत्मघाती दासता से मुक्ति पाने के लिये उक्त दोनों पत्रों से प्रेरणा लेनी चाहिए।

१९६० ई० में ही श्रीविद्योगी हरि ने अपने संग्रह से 'बड़ों के प्रेरणादायक कुछ पत्र' शीर्षक से एक छोटा सा पत्रसंकलन प्रकाशित किया। इसमें उन्होंने प्रत्येक पत्र का संदर्भ देते हुए उससे मिली प्रेरणा और प्रभाव का उल्लेख भी कर दिया है। संग्रह में छह महापुरुषों के पत्र हैं जो विद्योगी हरिजी को संबोधित करते हैं, वे हैं, महात्मा गाँधी, महादेव देसाई, किशोरलाल मशरूवाला, ठक्कर बापा, विनोबा भावे और पुरुषोत्तमदास टंडन। इन पत्रों का लेखनकाल १९३२ से १९५५ ई० तक है।

कवि सुमित्रानंदन पंत के १२६ पत्रों का संकलन भी १९६० में प्रकाशित हुआ। यह संग्रह पंतजी के व्यक्तित्व और कृतित्व पर हरिबंशराय बच्चन द्वारा १९४७-६० ई० में लिखित निबंधसंग्रह 'कवियों में सौम्य संत' के परिशिष्ट

रूप में है। पंतजी द्वारा बच्चनजी को ये पत्र १९४०-६० ई० में लिखे गए हैं। तीन पत्र मूलतः अंग्रेजी में लिखित रोमन पिनी और हिंदी अनुबाध सहित हैं। पत्रों में अंतर्हित अस्पष्ट संदर्भों को संपादक ने छोटी टिप्पणियों से स्पष्ट करने का प्रयास किया है। ये पत्र नितांत वैयक्तिक हैं जिनमें पंतजी का झुज स्निग्ध अंतःकरण मुक्तवशा में बोल रहा है। हिंदी के आधुनिक साहित्यकारों में इतनी व्यक्तिगत पत्रावलीवाला संभवतः यह पहला पत्रसंग्रह है, जिसमें घर के रुपये पैसे के हिसाब किताब और राशन से लेकर कवि पंत ने अपनी काम्यचेतना और दर्शन तक की खर्चा कर दो है। बच्चन और उनकी पत्नी तेजी बच्चन के प्रति पंतजी के असीम स्नेह, वात्सल्य और विरवास की किरणों से ये पत्र प्रकाशमान हैं। अपनी काम्यसर्जना के एकांत क्षणों में परिनिष्ठित शब्दशाम और शब्ददण्ड के संबल के साथ किसी अन्य लोक में बिचरख करनेवाला क्लासिक कवि पंत इन पत्रों में कुछ दूसरा ही लगता है। हमारे शहराती जीवन की बोली में अंग्रेजी ने जिस चकल्ले से आक्रमण किया है, उसके प्रभाव से पंतजी बहुत सस्त हैं। उनके अनेक हिंदी पत्रों की भाषा इस प्रकार की है— 'यहाँ कंपनी न होने के कारण लोनली फील होता हूँ' (पत्र सं० २६)। 'मुझे फिल्म सेंड का एक्स्पोरिएंस भी हो जायगा। × × × बाटर राशनिंग यहाँ घरी से शुरू हो गया। हालाँकि अभी इतना स्टिफ्ट नहीं है। × × तुम्हारी अलिबर पोएम्स जिस बाल्युम में छपें, कृपया उसे जो भेजवा देना।' (पत्र सं० २९) आदि। कवि के निजी सुख, दुःख और माधुर्यसिक्त व्यंग्यविनोद की भाषा का स्वरूप कुछ भिन्न है— 'कार की बात तो ठीक थी पर कपया कहाँ है? यहाँ अनेक प्रकार के गरीब पारिवारिक संकट आ लखे हुए, जिनकी खर्चा मिलने पर कर्ना। तुम ले लो। बदा कदा मेरे भी काम आ जायगी। मैं और तेजीजी घूमने जाएँगे। तुम अजीब की देखभाल करना। अब की छुट्टियाँ यानी ये दो महीने इतने बुरे बीतें हैं कि तुम अनुमान भी नहीं कर सकोगे। ऐसे छोटे महीने मेरे जीवन में बहुत कम आए हैं' (पत्र सं० ७०)। स्व-साहित्य के विवेचन (पत्र सं० ७१), अपने भविष्य के लेखनकार्यक्रम (पत्र सं० ११७), और अपने काव्य के दुरूह और अस्पष्ट अंशों की स्वयं कविकृत व्याख्या की दृष्टि से पत्रसंख्या ११८ से १२६ तक विशेष महत्वपूर्ण एवं उपादेय हैं।

राष्ट्रवाणी (पूना १९६५ ई०) के 'मुक्तिबोध स्मृति अंक' में गजानन माधव मुक्तिबोध को अनेक व्यक्तियों और साहित्यिकों द्वारा लिखे गए पत्र तथा मुक्तिबोध द्वारा उनके उत्तर में लिखे गए कुछ पत्र संकलित हैं। पत्रों का संपादन श्रीकांत वर्मा ने किया है। इनसे मुक्तिबोध की पारिवारिक कहानी, अर्थसंकट, समकालीन असंतुलित जीवन के प्रति उनका आक्रोश, उनकी रचनाप्रक्रिया आदि पर धृष्टा प्रकाश पड़ता है।

हिंदी साहित्य संमेलन की पत्रिका (भाग ५२, सं० ३, ४ तथा भाग ५३ संख्या १-२) में श्रीबनारसीदास चतुर्वेदी ने अपने संग्रह से स्व० डॉ० वासुदेव-

शरद्व अग्रवाल के क्रमशः सत्ताईस एवं सन्तीस अत्यंत महत्वपूर्ण और मार्मिक पत्र प्रकाशित कराए हैं, जिनका लेखनकाल १९४०-१९६६ ई० है। इन पत्रों में प्रथम दो को भीषतुर्वेदीजी ने हिंदी के समूचे पत्रसाहित्य में उच्च स्थान का अधिकारी बताया है जो सचित ही है। ये दोनों पत्र अत्यंत प्रसन्न शैली में अग्रवालजी की आत्मकथा कहते हैं। ऐसे पत्रों की उपादेयता और महत्व के विषय में पत्रसंग्राहक ने कहा है—‘जीवनचरित्रों में पत्रों का बड़ा महत्व है। शरीर में रक्त मांस का जो स्थान है, वही स्थान जीवनचरित्रों में छोटे छोटे किस्से कहानियों तथा पत्रों का है। पत्रों के महत्व के बारे में स्वयं वामुदेवशरणजी ने १९५६ के अपने एक पत्र में षतुर्वेदीजी को लिखा है—‘मुझे तो डाक का रोग है। पत्रों से रस खूबता है। मेरी समझ में किसी व्यक्ति की भारी भरकम साहित्यिक कृति माँघो के समान है। उसके साहित्यिक पत्र उन भोंकों के समान हैं, जो धीरे से घाते जाते रहते हैं और बापु की थोड़ी मात्रा साथ लाने पर भी सँस बनकर जीवन देते हैं। पत्र की उत्पत्ति और मेघों की वृष्टि के लिये भंवड़ भी चाहिए पर भंड बापु में जो फरहरी है, उसका भी कुछ झनूठा आनंद है।’ किसी व्यक्ति के साहित्यिक पत्रों के रसार्द्र रूप के विषय में स्व० अग्रवालजी ने जो लिखा है, वह उनके स्वयं के पत्रों पर भी पूर्णतया चरितार्थ होता है। उनके पत्र हिंदी की अमूल्य निधि हैं।

प्रस्तुत संकलन के पत्र काफी विस्तृत रूप में हैं, और बड़े अनौद्योग, गांधीय, एवं उच्च भावभूमि से लिखे गए हैं। लगता है कि ये पत्र श्रीअग्रवालजी की कारमित्री प्रतिभा के फल हैं। इनमें उनकी जीवनव्यापी साहित्यसाधना का रहस्य प्रकट हुआ है। उनका भारतीय संस्कृति और साहित्य का विशद गंभीर अध्ययन, साधुप्रकृति, कविता जैसी गलदशु भावुकता, अनपदीय प्रतिभाप्रज्ञा के प्रति अच्युत अनुराग, और चिर अतुल जिज्ञासा सभी कुछ इन पत्रों में मूर्त हो उठे हैं। ये पत्र न केवल वेद, उपनिषद्, महाभारत, पुराण, काव्य, कोष, व्याकरण आदि के उच्चतम ज्ञानकर्षों से प्रमाणपुष्ट हैं, अपितु सहज सरल जानपदीय लोकोक्तियों, मुहावरों और अर्थ-मरित शब्दों की ऊर्जा से स्पर्शित भी हैं। प्राचीनतम भारतीय आर्यज्ञान के लुप्तप्राय और दुकह सूत्रों को लोकजीवन से अविच्छिन्न रूप में जोड़ने की जो अद्भुत क्षमता अग्रवालजी में थी उसके दर्शन इन पत्रों में भी होते हैं। भारतवर्ष और उसकी प्रकृति के प्रति अतीव रागात्मक दृष्टि अनेक पत्रों में उभर आई है।

आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदीकी पट्टिपूर्ति के अवसर डॉ० शिवप्रसाद सिंह द्वारा संपादित अभिनंदन ग्रंथ ‘शांतिनिकेतन से शिवालिंक’ (१९६७ ई०) के अंत्य भाग में द्विवेदीजी को विभिन्न साहित्यकारों द्वारा लिखे गए कुछ पत्र संकलित हैं। इन पत्रों का लेखनकाल १९४०-६० है। संपादक के अनुसार ‘ये (पत्र) हिंदी के साहित्यिक विकास के दस्तावेज तो हैं ही, साथ ही स्वतः स्फूर्त होने के कारण, द्विवेदीजी के व्यक्तित्व और उनके साहित्यकार के विकास के साक्षी भी हैं।’ पत्र

में है। जर्मन कथाकार स्टीफेन जिवग के पत्रशैली में लिखित एक प्रसिद्ध उपन्यास के दो हिंदी अनुवाद 'अपरिचित के पत्र तथा 'एक अज्ञान औरत का पत्र' प्रकाशित हुए। अंग्रेजी में ऐसे उपन्यासों को 'एपिस्टोलेरी नॉवेल' के नाम से वर्गीकृत किया गया है। साधारण उपन्यास कहानियों में भी मार्मिकता लाने के लिये अनेक लेखकों ने पत्रों का प्रयोग किया है। आरतेंदु बाबू हरिश्चंद्र ने तो आत्मसमर्पण की चरमावस्था व्यक्त करने के लिये पत्र से बढ़कर अन्य साधन न मानकर अपनी प्रसिद्ध नाटिका 'श्री चंद्रावली' में चंद्रावली द्वारा कृष्ण को एक पत्र मिलवाया है। इस नाटिका के 'समर्पण' में स्वयं भी आरतेंदुजी ने अपने आराध्य कृष्ण को एक पत्र ही लिखा है।



षष्ठ अध्याय

डायरी साहित्य

मानव की समस्त भावसृष्टि, विचारसरणि, अनुभूति और उस अनुभूति की अभिव्यक्ति का समग्र आयास और माध्यम साहित्य का क्षेत्र और रूप संस्थान है। इस व्यापक दृष्टि से डायरी भी, जो किसी व्यक्ति की अपनी मानसी सृष्टि और उसका अंतर्दर्शन है, प्रकाश में आकर साधारणोक्त हो जाने के कारण साहित्यजगत् की संपत्ति बन जाती है, यद्यपि किसी व्यक्ति की यह दैनंदिन अनुभूति और व्यापारप्रकाश या डायरी उस व्यक्ति की नितांत वैयक्तिक संपत्ति होती है, किंतु अपनी सार्वजनीन मानवीय तत्त्वरशि के कारण समस्त मानवसमाज ही उससे साहित्य के व्यापक प्रयोजन 'शिवेतर सति' को सिद्ध कर सकता है। विशेषकर जब किसी व्यक्ति की साधना या प्रतिभाजन्य महनीयता लोक में प्रतिष्ठित और स्वीकृत हो जाती है तो उसकी दैनंदिनी और भी अमूल्य साहित्यिक निधि बन जाती है। महात्मा गांधी और टालस्टाय जैसी विश्वविभूतियों की डायरियाँ इसका प्रमाण हैं। इस अनुभूतिप्रधान दैनिक व्यापार व्यवहार के आत्मनिष्ठ और घनिष्ठ उल्लेख से ही उस साहित्यिक विधा या रचनाशैली विशेष का मूलपात होता है, जो गत २५,३० वर्षों से हिंदी साहित्य में उत्तरोत्तर विकसित और लोकप्रिय हो रही है, और गत दशक में जिस विधा की कुछ उल्लेखनीय साहित्यिक कृतियों से हिंदी की श्रीवृद्धि हुई है।

आधुनिक संदर्भ और रूप में इंटरव्यू विधा की भाँति डायरी विधा का उत्पन्न भी पारम्पर्य साहित्य ही है किंतु भारत में उसका विकास अपने संस्कारों और वातावरण में हुआ। डायरी की मौलिक धारणा को महात्मा गांधी ने एक नया अर्थ प्रदान किया, यद्यपि पश्चिम से आई डायरी के मूल साँचे को भी हिंदी साहित्य ने अपनी प्रकृति के अनुकूल बनाकर ग्रहण कर लिया। महात्मा गांधी के प्रभाव से भारत में डायरीलेखन का प्रवर्तन जीवनसाधना के एक माध्यम के रूप में हुआ जिसमें अध्यात्मदृष्टि का प्राधान्य है। पश्चिम के भौतिक और यथार्थवादी दृष्टिकोण को लेकर जिसमें युगजीवन का यथातथ्य चित्रण और वैयक्तिक अनुभूतियों और विचारों की अभिव्यक्ति का प्राधान्य है, हिंदी डायरी विधा की एक अन्य शाखा विकसित हुई। इस प्रकार कोई व्यक्ति अपने जीवन का तिहासलोकन कर उसे वांछित दिशा में अग्रसर करने लिये डायरी लिखता है, कोई जानुक कवि, साहित्यिक या चिंतक अपने अंतर्मन को डायरी के पृष्ठों में बाँधी देता है या कोई इतिहासकार प्रबन्ध जीवनोलेखक समसामयिक घटनाओं पर संक्षिप्त टिप्पणियाँ प्रतिदिन अपनी डायरी में करता है। तिथिचार, दिनांक,

सन् संवत् आदि का आनुपूर्व्य से उल्लेख करते हुए दैनंदिन अनुक्रम से जो लेखन होता है, वही डायरी विधा के रूपसंस्थान का हेतु है। अंग्रेजी शब्द डायरी स्वयं भी अपने मूल स्रोत के लैटिन शब्द 'डाइस' (संस्कृत शब्द 'दिवस') का सहोदर और समानार्थक) से दैनंदिनता का ही बोध कराता है। पारचात्य परिभाषा के अनुसार डायरी एक दैनंदिन आत्मकथा है। डायरीलेखक घटनाओं को उसी अनुक्रम से लिखता जाता है, जिस क्रम से वे घटित होती हैं। ये घटनाएँ उसकी स्वयं की देखी हुई या किसी के द्वारा उसे सुनाई हुई हो सकती हैं। इस विधा का लाभ यह है कि लेखक घटनाओं को भूल नहीं सकता। (कैसेल्स एनसाइक्लोपीडिया आफ लिटरेचर बायूम १ १६५३ संपा० एस० एच० स्टीनबर्ग)। पारचात्य सभीषकों ने डायरी की इसी लिये साहित्यकोटि में रखा है कि या तो वह किसी महत्वपूर्ण व्यक्ति के व्यक्तित्व का उद्घाटन करती है, या मानवइतिहास के किसी कालखंड अथवा मानवसमाज के किसी वर्गविशेष का सूक्ष्म और जीवंत चित्र उपस्थित करती है। डायरीलेखक अपनी हाँच और आवश्यकतानुसार मानवइतिहास के राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, धार्मिक, साहित्यिक किसी पक्ष का स्वतंत्र अथवा सभी पक्षों का युगपत् चित्रण कर सकता है। इस प्रकार डायरी के दो रूप सामने आते हैं—१. व्यक्तिनिष्ठ और २. वस्तुनिष्ठ। किंतु दोनों रूप अन्वोन्वाश्रित और परस्पर गुंफित हैं। यह असंभव है कि व्यक्तिगत डायरी में घटना का एकात प्रभाव हो और वस्तुनिष्ठ डायरी में व्यक्ति एकदम अनुपस्थित हो। पारचात्य साहित्य में दोनों प्रकार की डायरियों को साहित्यिक मान्यता प्राप्त हुई। यदि टालस्टाय की डायरी व्यक्तिनिष्ठ डायरी के रूप में प्रख्यात है तो सेम्युअल पेप्स की डायरी वस्तुनिष्ठ डायरी के रूप में महत्वपूर्ण स्थान रखती है। हिंदी में भी दोनों शैलियों का डायरीसाहित्य गत ३०-३५ वर्षों से बिकास हो रहा है, यद्यपि आरंभ में बिकास की गति कुछ मंदर रहा है।

काव्य, नाटक, उपन्यास, निबंध, आदि की भाँत डायरी विशुद्ध साहित्यिक विधा न होते हुए भी अपनी वैयक्तिक चरित्रता, अनुभूति की एकांतिक तीव्रता, वर्णन की प्रत्यक्ष सजीवता के कारण आज साहित्य में एक लोकप्रिय रचनाशैली के रूप में प्रतिष्ठित हो गई है। दो शताब्दी से पश्चिम में गद्यसाहित्य की एक विधा के रूप में प्रतिष्ठित डायरी विधा का आगमन भारत में १९ वीं शताब्दी में हुआ। अन्य भारतीय भाषाओं के साथ हिंदी में भी उसी समय डायरीलेखन का आंगणेश हुआ और हिंदी-लेखकों ने अपनी व्यक्तिगत डायरी लिखना आरंभ किया। सन् १८८५ की मुद्रित डायरी पुस्तिका के पृष्ठों पर आराध्याचरण गोस्वामी की स्वहस्तलिखित दिनचर्या और कुछ प्रतिज्ञाएँ प्राप्त होना, इस बात के प्रमाण हैं कि हिंदी साहित्यकारों में बहुत पहले से डायरीलेखन का रुचि और सज्जता विद्यमान थी। यह सचंनय नहीं है कि हिंदी साहित्य में नवीनता का सूत्रपात करनेवाले भारतेंदु हरिश्चंद्र, आचार्य द्विवेदी और उनके अनेक सहूयों डायरी लिखते हों, किंतु सभी हमारा ध्यान अपनी साहित्यिक

विभूतियों की विविधवर्णों, अज्ञात इतस्ततः बिखरी हुई अमूल्य डायरियों की ओर नहीं गया है। जिस समय हमारे पूर्वज साहित्य महारक्षियों की व्यक्तिगत डायरियाँ प्रकाश में आँगी, उस समय हमारे साहित्यिक इतिहास को एक नया आलोक मिलेगा। अभी तो केवल पत्र पत्रिकाओं में जब तब किसी पुराने साहित्यकार की डायरी के कुछ अंश दिखाई पड़ जाते हैं। जैसे श्रीमैथिलीशरण गुप्त की १९९२ से २००७ तक की डायरी के कुछ अंश अभी प्रकाशित हुए अथवा धर्मयुग (५ फरवरी १९६७) में श्रीमाखनलाल षट्टर्वेदी की पुरानी निजी डायरी के कुछ छुटपुट प्रसंगों की अवतारणा हुई। किंतु एक साहित्यिक अभियान के उत्साह उल्लास से अपने पूर्ववर्ती साहित्यिकों की डायरी को खोज और उनका प्रकाशन हमारा आवश्यक कर्तव्य है। तब तक हिंदी साहित्यकारों की पुस्तकाकार में प्रकाशित शुद्ध डायरी के लिये हमें 'दैनिकिनी' (सुंदरलाल त्रिपाठी १९४५ ई०), 'मेरी कालिज डायरी' (डा० भीरेंद्र वर्मा १९५८ ई०) जैसे इनोमनी कृतियों पर ही संतोष करना पड़ेगा।

हिंदी में हिंदी के साहित्यकारों की डायरी से अधिक पुस्तकाकार प्रकाशित साहित्य अन्य क्षेत्र के व्यक्तियों की डायरियों का है। ये अपने रूढ़ अर्थ और रूप में शुद्ध डायरियाँ हैं। इस प्रकार के डायरी लेखन के मूल प्रेरणाम्रोत महात्मा गांधी थे। वे एक महान् डायरी लेखक थे। उन्होंने न केवल अपने अनुयायियों को डायरी लिखने की प्रेरणा और आदेश दिया अपितु अपने युग के अनेक साहित्यिकों को भी डायरी लिखने की प्रेरणा दी। इन सभी डायरियों का प्रधान स्वर आत्मनिरीक्षण का है। पश्चिम की इस स्वगत और यथार्थवादी विधा को महात्मा गांधी ने सत्य की साधना का एक माध्यम बनाकर एक मौलिक प्रयोग किया। उनके जीवन के उत्कर्ष के अनेक हेतुओं में प्रतिदिन सच्चा डायरी लिखना भी एक महत्त्वपूर्ण हेतु रहा है। डायरी लेखन के महत्त्व पर उन्होंने कहा है—'डायरी का विचार करके देखता हूँ तो मेरे लिये तो यह एक अमूल्य वस्तु हो गई है। जो सत्य को आराधना करता है, उसके लिये यह पहरेदार का काम करती है, क्योंकि उसमें सत्य ही लिखना है। आलस्य किया हो तो लिखें हों छुटकारा, काम किया हो तो भी लिखें हों छुटकारा × ×। डायरी रचने की आदत ही हमें अनेक दावों से बचा लेगी।' ('हरिजन बंधु' २० अक्टूबर १९३३)। स्पष्ट है कि डायरी के प्रति यह साधनात्मक दृष्टिकोण पार्श्वस्थ साहित्य से पहले से अनेक आते हुए डायरी के उस उद्देश्य से भिन्न है जो डायरी को यथार्थानुभूति, विचारों की अशुद्ध अभिव्यांक और युगजीवन के सजीव चित्रण के रूप में मान्य है। हिंदी में आत्मनिरीक्षण प्रधान शुद्ध डायरी के प्रेरणाम्रोत के रूप में महात्मा गांधी का स्थान अत्यंत महत्वपूर्ण है। गांधी युग के डायरी लेखकों में श्रीमहादेव देगई, जमुनालाल बजाज, राजेंद्र बाबू, धनश्यामदास बिड़ला, मनुबहन गांधी, सुशीला नायर, नरदेव शास्त्री बेदंत, आदि उल्लेखनीय हैं। इन लोगों की व्यक्तिगत डायरियाँ अथवा गांधीजी और बिनोबा को केंद्र मानकर लिखी गई अनेक लोगों की डायरियाँ सम-

कालिक भारत का यथार्थ चित्र उपस्थित करती है। इनमें से कुछ उल्लेखनीय कृतियों की चर्चा यथाप्रसंग की जायगी।

नामकरण

गांधीयुग के लेखकों ने ही डायरी शब्द के कुछ हिंदीपर्यायों का उल्लेख किया है। डायरी में दैनंदिनता का लक्षण ही प्रमुख होने के कारण उसे 'दैनिकी', 'दैनंदिनी', 'रोजनामचा', 'रोजनिशी' आदि नाम दिए गए। काका कालेलकर ने 'बासरी' अथवा 'बासरिका' पर्याय सुझाए हैं। गुजराती का 'नोष' शब्द भी डायरी में लिए गए टिप्पण के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। इधर श्रीअजितकुमार ने डायरी के लिये कुछ व्यापक अर्थ में अंकन शब्द का प्रयोग किया है। क्रिपु भार्गव है कि इनमें से कोई नाम हिंदीजगत् में बहल्ले से नहीं चला। दैनिकी और दैनंदिनी दो नाम ही अपेक्षाकृत कुछ प्रचार पा सके हैं। साहित्यिक विधा के रूप में तो अब अंग्रेजी नाम डायरी ने ही पाँव रोप लिए हैं और प्रकाशित साहित्य में डायरी नाम का ही अधिकतर लोगों ने प्रयोग किया है।

अन्य साहित्यिक विधाओं के लिये डायरी नाम

डायरी के उद्गम अर्थ और मूल रूप के अतिरिक्त हिंदी में प्रभूत आधुनिक साहित्य ऐसा है जो डायरी के बाहरी ढाँचे और नाम में वस्तुतः अन्य विधाओं का साहित्य है। हिंदी के अनेक समर्थ और सशक्त लेखकों ने डायरी के व्यंगनापूर्ण अभिधान से आत्मकथा, संस्मरण, कहानो, उपन्यास, ललित निबंध, रिपोर्टाज आदि की रचना की है, जिनमें समसामयिक इतिहास, साहित्य और जीवन का सफल विश्लेषण हुआ है। ऐसी कृतियों में आरंभ में तिथिबद्ध आदि का निर्देश जो डायरी के बाह्य अवयवसंस्थान का एक स्वरूपभूत लक्षण है, उन कृतियों को यथार्थता, नवीनता और सजीवता का अद्भुत आकर्षण प्रदान कर देता है। डायरी में जो आत्म-कथात्मकता, एक आत्यंतिक नैबट्य, वैयक्तिक संस्पर्श और सत्यवत्ता है, दैनिक जीवन में वस्तुतः घटित होनेवाली घटनाओं को आनुपूर्व्य के साथ कह डालने की उत्सुकता है, मन के प्रत्यक्ष भावों और मस्तिष्क के सद्यः स्फूर्त विचारों को लिपिबद्ध कर डालने की जो आकुलता है, उसी ने आधुनिक अनेक लेखकों को साहित्य की अन्य विधाओं की रचना के लिये भी डायरी शीर्षक देने के लिये आकृष्ट किया। हिंदी में इस शैली में कई उपन्यास, कहानियाँ, संस्मरण, रिपोर्टाज और आत्मकथात्मक रचनाएँ आधुनिक काल में हमारे सामने आई हैं। उदाहरणार्थ, राहुल सांकृत्यायन के संस्मरणात्मक यात्रावर्णन 'यात्रा के पन्ने', इलाचंद्र जोशी के स्वानुभूतिपूर्ण संस्मरण 'मेरी डायरी के नीरस पृष्ठ', डा० देवरात्र का उपन्यास 'अज्ञ की डायरी' (१९६०) विश्वंभर मानव का उपन्यास, 'पीले गुलाब की आत्मा' (१९६२), सज्जन सिंह का प्रवासवर्णन 'लक्ष्म यात्रा की डायरी', रावी की भारतकृति 'एक बुकसेलर की

डायरी', अमृतलाल नागर का रिपोर्ताज 'गदर के पुल', जगदीशचंद्र जैन का रिपो-
र्ताज 'पंक्ति की डायरी', इसी विधा में लिखित हैं। काशी के प्रसिद्ध दैनिक 'भाज'
के साप्ताहिक विशेषांकों में प्रायः नियमित रूप से 'मनबोध मास्टर की डायरी' शीर्षक
से समसामयिक जीवन और साहित्य की गतिविधि का मूल्यांकन करनेवाले निबंध
प्रकाशित होते रहे हैं। इधर व्याख्यानों का एक संकलन 'राज्यपाल की डायरी से'
(१९६०) प्रकाशित हुआ है, जिसमें उत्तरप्रदेश के तत्कालीन राज्यपाल श्रीबराह-
मंड गिरि के विभिन्न अवसरों पर दिए गए भाषण विधिक्रम से संगृहीत हैं। ऐसा
लगता है कि उपर्युक्त सभी रचनाओं में कल्पित प्रत्यवा वास्तविक विधि भास, वर्ष
प्रायः के सन्लेख ने अनेक रचनाकारों को डायरी नाम देने के लिये प्रेरित किया है
और वस्तुतः डायरी और डायरी विधा में लिखी गई रचनाओं का संकर हो गया है।
यद्यपि हिंदी में दोनों ही प्रकार की रचनाएँ विद्यमान हैं, फिर भी इधर डायरी विधा की
और लोगों की प्रवृत्ति विशेष रूप से उन्मुख लगती है।

हिंदी का डायरी साहित्य

हिंदी में इस समय डायरी साहित्य तीन भिन्न रूपों में उपलब्ध है—

१. वस्तुतः दैनिक और नियमित डायरी—इसमें लेखक अपनी यथार्थ
दिनचर्या, गुरुदोषों, कार्यकलापों और समकालिक घटनाओं का आवश्यकतानुसार
संक्षिप्त या विस्तृत सन्लेख करता है। हिंदी का ऐसा लगभग सारा डायरी साहित्य
गांधी युग की देन है और अपने विस्तार एवं विषयवैविध्य की दृष्टि से अत्यंत महत्त्वपूर्ण
है। महात्मा गांधी, महादेव देसाई, जमनालाल बजाज और मनुबहन गांधी की
डायरियाँ इसी कोटि में आती हैं।

२. दैनिकता के पालन का अधिक आग्रह न रखते हुए भी लेखन-
काल का यथार्थ निर्देश करनेवाली डायरी—इसमें लेखक अपनी व्यक्तिगत
अनुभूतियों, प्रतिक्रियाओं, विचारों की अभिव्यक्ति के साथ समसामयिक इतिहास और
जीवन का विरलेष्य प्रस्तुत करता है। डा० धीरेन्द्र वर्मा की 'मेरी कालिज डायरी'
श्रीवास्तीकि चौधरी की 'राष्ट्रपति भवन की डायरी' और एलेन कॅपबेल की
'भारतविभाजन की कहानी' इसी कोटि की कृतियाँ हैं।

३. वैयक्तिक घनिष्टताप्रधान निबंधात्मक डायरी—इसमें लेखक
आत्मकथा की ओर विशेष रूप से उन्मुख रहता है। ऐसी डायरी में लेखक के जीवन
के मार्मिक प्रसंग, विशिष्ट घटनाएँ, उसकी अतीत और वर्तमान अनुभूतियाँ, मनो-
विरलेष्य और बितन सभी कुछ व्यक्तिनिष्ठ और वस्तुनिष्ठ निबंधों के रूप में एकाकार
हो जाते हैं। श्रीसुंदरलाल त्रिपाठी की 'दैनंदिनी' और गजानन आश्रव मुक्तिबोध की
'एक साहित्यिक की डायरी' इस श्रेणी की उत्कृष्ट रचनाएँ हैं। इस तीसरे वर्ग की
रचनाएँ ही डायरी विधा के विकास और प्रगति की अविध्य संभावनाओं की सूचक हैं।
तीनों कोटियों के डायरी साहित्य का परिचय यथाक्रम प्रस्तुत किया जायगा।

जैसा पहले कहा जा चुका है हिंदीलेखकों की व्यक्तिगत डायरी के प्रमाण हमें भारतेंदु युग (१८५०-१८८५ ई०) में मिलते हैं। १८८५ ई० की श्रीराधाचरण गोस्वामी की वैष्णवोचित प्रतिज्ञाओं की पूर्वोद्धृत हस्तलिखित डायरी के अतिरिक्त गोस्वामीजी की १८७२ अथवा १८७६ की जो हस्तलिखित डायरियाँ वैतन्ध पुस्तकालय, पटना में सुरक्षित हैं। नितु ये तथ्यनिष्पन्न व्यक्तिगत डायरियाँ हैं। डायरी में साहित्यिक कलात्मकता का उन्मेष एक लंबे अंतराल के बाद हुआ। हिंदी में कलात्मकता, जीवंत व्यक्तित्व की छाप और भावुकता से पुलकित भौतिक डायरी लेखन के शिला-म्यास का श्रेय श्रीनरदेव शास्त्री वेदतीर्थ को है। १९३० के आसपास उनकी डायरी 'नरदेव शास्त्री वेदतीर्थ की जेल डायरी' नाम से प्रकाशित हुई। इसमें गहन अनुभूतियों और सच्ची घटनाओं का चित्रण ऐसी भावुकता और सजीवता से किया गया है कि यह कृति बड़ी आकर्षक हो गई है। इससे कुछ पहले टास्टाव की डायरी का हिंदी अनुबाव प्रकाशित हुआ, जिससे प्रेरणा लेकर अनेक हिंदी लेखकों का मुकाब कलात्मक डायरी लेखन की ओर हुआ। प्रकाशित डायरियों में श्रीसुंदरनाथ त्रिपाठी की 'देनदिनी' हिंदी के डायरी साहित्य की एक विशिष्ट उपलब्धि है।

प्रथम कोटि : वस्तुतः दैनिक और नियमित डायरी

गांधी युग के डायरी साहित्य की ओर दृष्टिप्रक्षेप कर तो हमें कुछ ऐसी महत्त्वपूर्ण कृतियाँ मिलती हैं, जो न केवल भारतीय भाषाओं के साहित्य में अपितु समस्त विश्व के डायरी साहित्य में विशिष्ट स्थान की अधिकारिणी होने योग्य हैं। इनमें से अग्र्यतम है 'महादेव देसाई की डायरी' जो मूल गुजराती से हिंदी में अनुवित है। यह तीसरा भाग १९४८-१९५१ में प्रकाशित हुई। गांधीजी के समित्त साथी और अनुयायी महादेव देसाई की विश्व के महान् डायरी लेखकों में परिगणित किया जाना चाहिए। १९१७ में गांधीजी का साथ होने से लेकर १९४२ में अपने निधनपर्यंत तक उन्होंने निरंतर अपनी डायरी लिखी। उक्त डायरी यरवदा जेल में १९३२-३३ में लिखी गई थी, जो बाद में श्रीनरहरि द्वारकादास परीख द्वारा संपादित और श्रीराम-नारायण चौवरी द्वारा अनुवित होकर हिंदी जगत् में आई। डायरी का पहला भाग गांधीजी द्वारा सर सम्युअल होर की सिले गए पत्र से प्रारंभ होता है। हिंदू समाज को छिन्न बिच्छिन्न करने की कलुषित भावना से १९३० की गोलमेज कांग्रेस में अंग्रेजों ने अंत्यज जातियों के लिये पुष्कन् निर्वाचन मंडल बनाने की जो घोषणा की थी, उसका प्राथम्य से जो विरोध गांधीजी ने किया, अस्पृश्यता निवारण और हृदिजनों के मंदिर प्रवेश के लिये उन्होंने जो आंदोलन किए उनका सजीव वर्णन इन पृष्ठों में है। इस डायरी में अंग्रेजों के नागपाश से छूटने के लिये आहुत भारत का मानिक और जीवंत चित्र है। महात्मा गांधी और महादेव देसाई के अतिरिक्त अनेक महापुरुषों के अंतर्बाह्य व्यक्तित्व की भाँकी इस डायरी में दर्शनीय है। महात्मा गांधी की अधिकृत जीवनी के

मिले यह ठाकरी सबसे बड़ा अन्वीक्षण कोश है। इसके अतिरिक्त मानवजीवन को उन्मूलनी बनाने और उसे ज़ेरखा देनेवाले संसाहित्य के अनेक गुण इस ठाकरी में इतस्ततः परिष्कृत हैं। ठीकी की दृष्टि से यह ठाकरी इतिवृत्तात्मक होते हुए भी हस्त्य, व्यंग्यविमोद के छोटपुट प्रसंगों के कारण काफी रोचक हो गई है। इसकी भाषा बोधभास की सरल स्पष्ट और प्रवाहमयी है। गांधीजी और अनेक व्यक्तियों के मार्गनिर्णय और पत्राचार इस ठाकरी में अधिकतम रूप से उद्धृत हैं। इससे इस ठाकरी की प्रायाणिकता और रोचकता और भी बढ़ गई है। एक उद्धरण प्रष्टम् है—‘२२।३।३२, आज के छोटे छोटे अनुभव भी सब मिलाने लायक हैं। × × सुबह चार बजे प्रायः के बाद बापू नीनू और सहृद का पापी पीते हैं। उबलता हुआ पानी सहृद और नीनू के रस पर छेला जाता है। × ×, कम से बापू ने अपने पानी पर कमरे का टुकड़ा डेंकना शुरू किया है। आज सबने पूछने लगे, महादेव तुम्हें मान्य है, यह कपड़ा क्यों डेंकता है? छोटे छोटे जंघु हवा में इतने होते हैं कि पापी की नाव के बारे में बंदर पड़ सकते हैं, उनसे बचाव हो जाता है। बल्लभ भाई सदा की तरह बोले, इस हब तक हमसे अहिंसा नहीं पापी जा सकती। बापू हँसकर बोलते लगे, अहिंसा तो नहीं पापी जा सकती, मगर लक्ष्मणा तो पापी जा सकती है न?’ महादेव देसाई अपनी ठाकरी के ऐसे आकर्षक प्रसंग ‘नव जीवन,’ ‘मंग इंदिया’ और ‘हरिजन’ पत्रों में समय समय पर प्रकाशित करते रहते थे।

महादेव देसाई की इस महत्त्वपूर्ण ठाकरी के जमान ही मनुबहन गांधी की गुजराती से अनूदित ठाकरी है, जो कई सीधों से १९५२ और उसके बाद प्रकाशित हुई। महात्मा गांधी की अंतर्वासिनी और उनके परिवार की सदस्या होने के कारण मनुबहन गांधी की ठाकरी तत्कालीन जीवन का सच्चा स्रोतबोध है। मनुबहन दिसंबर १९४६ से ३० जनवरी १९४८—गांधीजी की निधनतिथि—तक निरंतर उनके साथ रहीं। इस पूरे समय में उन्होंने प्रतिदिन ठाकरी लिखी। ये ठाकरी लिखकर गांधीजी को दिल्ली और वे उसपर अपने हस्ताक्षर कर देते थे। गांधीजी के ७८ वर्षों की जीवनसाधना की चरम परिस्थिति के अंतिम दिनों की यह ठाकरी अद्भुत है। इसमें उनकी उस समय की मनोदशा, कार्यकलापों और बहिव्यक्तियों का व्यापक चित्रण है। मनुबहन गांधी की यह विशाल ठाकरी हिंदी में चार पुष्प पुस्तकों के रूप में प्रकाशित हुई।

१. एकलता खलो रे—इसमें गांधीजी की बोधात्मकी भाषा की १९।१२।४६ से २१।१४७ तक की ठाकरी है।

२. कलकत्ते का आभ्युदय—इसमें १।८।४७ से ७।८।४७ तक गांधीजी के कलकत्ता प्रवास की ठाकरी है।

३. बिहार की कौमी आग में—इसमें २।१।४७ से २१।१।४७ तक की गांधीजी की बिहारयात्रा की ठाकरी है।

४. **विहारी डाकरी**—इसमें गांधीजी के दिल्ली निवास और उनके विधन-विषय तक अर्थात् २०।१।४७ से ३०।१।४८ तक की डाकरी संकलित है। इन सभी डाकरीयों में महात्मा गांधी के उन महान् प्रयत्नों का विचार है जो उन्होंने औपचारिक विद्रोह की लड़ाई को शांत करने के लिये और सार्वजनिक जन, महान् साहस और धैर्य के साथ अपने जीवन की अंतिम साँठ तक किए थे।

गांधी युग की एक और महत्वपूर्ण डाकरी जमनालाल बजाज की डाकरी है जिसमें उनके १९१२ से १९१५ तक के जीवन की भाँकी है। इसका प्रकाशन १९६९ में हुआ। उनके सुपुत्र औरजगन्नाथ बजाज ने इस डाकरी को एक जमनालाल के रूप में प्रकाशित करने की योजना बनाई है। प्रथम खंड में जीजमनालाल बजाज के गांधीजी के संपर्क में आने से पूर्व की डाकरी है। अनुपलब्ध होने के कारण १९११ की बीच की डाकरी इस खंड में नहीं दी जा सकती है। जमनालालजी की डाकरी दैनिकता के पालन के साथ लिखी गई है। इसमें उनकी व्यक्तिगत दिनचर्या, विविध यात्रा, प्रवासों, विविध क्षेत्र के व्यक्तियों से संपर्क और महत्वपूर्ण घटनाओं का संक्षिप्त उल्लेख है। इससे गांधीयुगीन भारत के इतिहास की कुछ झलक तो मिलती है, किंतु जमनालाल बजाज के हार्दिक भावों और चिन्तारों का ज्ञान नहीं होता। इस डाकरी में बावदास्त के लिये उनकी कुछ सूचबाएँ ही मिली हैं। जहाँ महादेव भाई की डाकरी व्यासरीली में है, वहाँ जमनालाल बजाज की डाकरी सनासरीली में। गांधीजी इन दोनों को अपने दो हाथों के समान मानते थे। इस प्रकार इन दोनों महानुभावों की डाकरीयों का अपना अपना महत्व है। गांधीजी के संपर्क में आने के बाद से जमनालाल बजाजजी के जीवन की धारा ने एक नया मोड़ लिया। अतः आने इस खंडों में जब उनकी संपूर्ण डाकरी प्रकाशित होगी तो वह डाकरी साहित्य में एक महत्वपूर्ण स्थान बनाएगी इसमें संदेह नहीं।

गांधी युग के डाकरी लेखकों में जगरामदास चिड़ला, सुसीमा नायर, निर्मला देवपांडे और रामोदरदास मूंदड़ा उल्लेखनीय हैं। जीविद्वला एक बड़े छतोवर्षी होते हुए भी अपने जीवन को साहित्य और कला की धारा से जोड़े हुए हैं। उनकी कृति डाकरी के कुछ पन्ने १९३१ की गोलमेव कॉमिटी की वृत्तिविधियों का चर्चन के समान मनोरम दृश्य उपस्थित करती है। सुसीमा नायर ने गांधीजी की कारावास कथा में अपने अनुभवों के साथ गांधीजी के व्यापक प्रभाव को अभिव्यक्ति दी है। विमोचा की पदयात्रा के संबंध में लिखी गई निर्मला देवपांडे और रामोदरदास मूंदड़ा की दो डाकरीयें—१. सर्वोच्च पदयात्रा, २. विमोचा के साथ—की युगधारा की दिशा का किंचित् ज्ञान कराती हैं किंतु इन डाकरीयों में इति-वृत्तात्मक तथ्यांकन की बहुलता और अनुभूति की म्यूमता है।

कुसरा कीटि

दीनिकता का पालन कठोरता से न करते हुए किसी नई कार्यरिवाज की कुसरी कीटि में धीरे-धीरे एक साहित्यकार की बर्णना डायरी के रूप में डा० बीरेंद्र वर्मा की 'मेरी साहित्य डायरी' (१९३८) उल्लेखनीय है। यह अपने सही अर्थ में व्यक्तिगत डायरी है जो पुस्तकाकार प्रकाशित हुई है। डा० वर्मा की डायरीलेखन की प्रेरणा अपने पिता से मिली। म्योर सेंट्रल कालिज इलाहाबाद के हिंदू बोर्डिंग हाउस में रहते हुए वे विभिन्न रूप से डायरी लिखते थे। उन्होंने अपनी क्लिपबोर्ड्स पर आरंभिक डायरी का कुछ नमूना दिया है—'जह बने है कहने लडा। सुबह तीन घंटे पड़ा। दिन में पाँच घंटे पड़ा। शाम को टेनिस खेला जा। संज्या को लिख पार्क जाने लगा है। धीरे-धीरे ठीक न होने के कारण रात में बिल्कुल नहीं पड़ा। नी बने हो नष्ट से।' किंतु युवा-वस्था में प्रवेश करने पर उन्हें एक रूप में डायरी की सामग्री करने से संतोष नहीं हुआ। और उन्होंने लिखा है कि इस अवस्था में प्रत्येक नवयुवक के मन, प्राणों और शरीर में परिवर्तन होते हैं। भावनाएँ, संतप, संसार और समस्याएँ दूसरी जगह रही हैं और अभिव्यक्ति के लिये छूटपटाती हैं। बर्माजी अपने मन में छलनेवासी उसभ्रमों और अंतरंग बातों को सही सही लिखकर मन को हलका करते थे। लगभग साठ वर्ष (१९१७ से १९२३) की अवधि में उनके मन और बुद्धि में जागृता और विचारों का जो आवेग और मंचन हुआ, 'मेरी साहित्य डायरी' उसी बड़ी डायरी का संघटित रूप है। भूमिका में लेखक कहता है—'व्यक्तिगत होते हुए भी यह डायरी किसी भी संवेदनाशील प्रायश्चित्तवादी किंतु संकोची १८, १९ से २५, २६ वर्ष तक की आयु के नवयुवक के हृदय का चित्र हो सकता है। व्यक्तिगत अंशों को भी इसी रूप में देखा जा सकता है—वर्णिते उत्पन्न। इसमें सबकुछ नहीं कि यह डायरी एक मोले और विज्ञान नवयुवक का सच्चा आत्मचरित है। इसके कच्चे पन्ने रूप, इसकी अपूर्णता और सचाई में ही इसका महत्त्व है। मन के गवरेषन का आनंद डायरी के इसी रूप में है। लेखक के सन्धों में, पाठकों से अनुरोध है कि वे इसे हिंदी के प्रकांड विद्वान् और भाषाशास्त्र के पंडित, प्रोफेसर बीरेंद्र वर्मा की कृति समझ कर न पढ़ें बल्कि इसमें स्वयं अपने जीवन की १८ से २४ वर्ष तक की आत्मिक स्थिति की परछाईं देखने का प्रयत्न करें। सचाई यह है कि इससे अधिक आयवा मिल सकता महत्त्व नहीं है।'

इस छोटी सी डायरी को लेखक ने चार खंडों में विभाजित किया है जिनमें क्रमशः विज्ञानशास्त्रों, संशय, अपने भविष्य, जगत, देश की सामाजिक राजनीतिक स्थिति, स्वाधीनता संग्राम, असाहसिक आंदोलन, आदि का उल्लेख है। लेखक के संपर्क में आए व्यक्तियों का मूल्यांकन और विभिन्न क्षेत्र के महत्त्वपूर्ण व्यक्तियों और महापुरुषों की आनुवंशिक चर्चा इस डायरी में स्वाभाविक रूप से आ गई है।

विषयवस्तु के गंभीर विश्लेषण और विस्तार की दृष्टि से 'भारतविभाजन की कहानी' अत्यंत महत्त्वपूर्ण डायरी है। हिंदी में यह १९४७ के उपरांत मूल संस्की से अनुविष्ट होकर प्रकाशित हुई। इसके लेखक एकेन कॅपबेल बान्सन भारत के तत्कालीन वाइसराय माउंटबैटन के प्रेस सर्टीबी थे। कॅपबेल ने अपने सैनिक टिप्पणों, पत्रों और वस्तावेजों के आधार पर मिली पुस्तक 'मिशन बिद माउंटबैटन' में भारत के विभाजन और वस्ताहस्तांतरण की लोगहर्षक और अनुपूर्व घटना को बड़े ही रंजक ढंग से चित्रित किया है। इस डायरी में इतिहास की धपका इतिहास के लविस्तर और विविध लेखन की सामग्री ही अधिक है जिसकी आवाधिकता ही उसका महत्त्व है।

राष्ट्रपति भवन की डायरी (१९६०) : यह श्रीवास्तीकी चौबरी की अनोरंजक कृति है। इस डायरी में लेखक ने जनवरी १९६० से १९६२ तक राष्ट्रपति डा० राजेंद्रप्रसाद के साथ राष्ट्रपति भवन में निवास के दौरान अपने आनिक संस्मरणों का विविधक्रम से उल्लेख किया है। इस डायरी में राष्ट्रपति पद ग्रहण करने के पूर्व और पश्चात् राजेंद्र बाबू की मनःस्थिति और राष्ट्रसेवा के प्रति उनके विचार लेखक ने उन्हीं के शब्दों में रख दिए हैं। राष्ट्रपति बनने के बाद राजेंद्र बाबू ने निश्चय किया था कि जहाँ तक संभव होगा वे प्रतिदिन अपनी डायरी लिखा करेंगे। इस डायरी में उनके महामानव के पद पद पर वर्णन होते हैं। आसपास में रहकर भी वे कैसे बीतराज श्रमि ने और उनका मन सदा भारत के गाँवों में रहनेवाले कोटि कोटि जनपदवालों के बीच कैसा घटका रहता था, यह इस डायरी में दर्शनीय है—राष्ट्रपति बनने के एक दिन बाद उनके हृदय के ये सद्गार उनकी डायरी में ध्वनित हुए—'आज यह क्या का क्या हुआ ? भारत स्वतंत्र, सर्वशक्तिसंपन्न प्रजातन्त्रात्मक गणराज्य हो गया और मैं उसका पहला राष्ट्रपति। ईश्वर ने बड़ी जिम्मेदारी शिर पर डाली—यही निवाहेगा। × यह मैं साढ़े चार बजे सवेरे २७ जनवरी को मिल रहा हूँ। हजारों बचाई के तारों का गट्टर सामने रखा है, अब उनको सलटकर बरा देल लूँ।' राजेंद्र बाबू के निरीह निश्चल मन के ऐसे कितने ही सुंदर आवाचित्र इस डायरी के एसकम में एकत्र हैं। इसी प्रकार की एक डायरी बलराज साहनी की पाकिस्तान का सफर है, जिसमें इतिवृत्त और अनुभूतियों का संतुलित रूप देसने को मिलता है।

तीसरी कोटि

डायरी विधा की साहित्यिक कमनीयता से अनुवाधित और साथ ही डायरी की मूल धारणा से निरंतर संपुक्त कृतिवाँ तीसरे और अंतिम वर्ग में आती हैं। आनुनिक लेखन की प्रवृत्ति इसी विधा की धोर है। यत दो तीन दशकों में कुछ मौनिक प्रतिभावान् हिंदी लेखकों ने इस क्षेत्र में पदार्पण किया है। इनकी ये रचनाएँ डायरी विधा की सजगसाधना से निःसृत हैं, यद्यपि प्रारंभ में कोई रचनाकार साहित्य के

शास्त्रीय भाषा को ध्यान में रखकर रचना नहीं करता किन्तु कालांतर में एक ही कोटि की प्रभुत्व साहित्यसामग्री उपस्थित होने पर साहित्यसमीक्षकों का ध्यान शास्त्रीय विवेचन की ओर जाता है। डावरी विद्या के शास्त्रीय विचार की ओर जो समीक्षकों का ध्यान कुछ बाद में गया और स्पष्टतः डावरी विद्या की रचनाओं को मध्यसाहित्य की निम्नचरमनामों के अंतर्गत ही परिगणित कर लिया गया। इस प्रकार का एक उदाहरण श्रीसुंदरलाल निपाठी की 'दैनिकी' है जिसका नाम और रूप स्पष्टतः हिंदी में डावरी विद्या के शोध रूप का निदर्शन है जिसे श्रीनंददुलारे वाजपेयी ने केवल एक निम्नचरमनाम की कोटि में रखा है। डावरी के उद्देश्य, रूप और धारणाओं की दृष्टि से दैनिकी द्वारा आलोच्यकाल की प्रथम प्रतिनिधि क्लासिक रचना ठहरती है। इसे नंददुलारे वाजपेयी ने जो शैली की दृष्टि से हिंदी में सर्वथा नवीन प्रवास तथा डावरी और निम्नचरमनामों के संमिलित आवर्त की पूर्ति बतलाया है।

'दैनिकी' (लेखनकाल १९३९ ई०, प्रकाशन १९४५ ई० के आसपास) में वास्तविक विधि, मास, वर्ष आदि का उल्लेख, डावरीसुलभ व्यक्तिगत घमिछता, भावुकता, आत्मीयता और एकात्मता इसे शुद्ध साहित्यिक डावरी विद्या का शोध निदर्शन मानने के लिये विवश करते हैं। लेखक अपनी कृति में स्वयं डावरी लिखने का संकल्प करता है—'वर्षा की १२-८ (१९३९) की मेरी डावरी झपूरी रह गई। डावरी ही सिर्फ क्यों—जीवन के अनेक ऐसे मेरे कार्य हैं, अक्सर के दिन जो झपूरे रह गए हैं। × × डावरी लिखने का उद्देश्य, नकसद डावरी लिखने का, दिन गिनते किसी दिन पूरा हो जाय, तो मैंने भर पाया। (दैनिकी)। श्रीसुंदरलाल निपाठी का साहित्य व्यक्तित्व यद्यपि हिंदी जगत में कोई बहुवर्चस्व व्यक्तित्व नहीं रहा, किन्तु साहित्यिक डावरी विद्या के एक मौलिक और प्रतिभाशाली पुरस्कर्ता के रूप में उनका योगदान निर्विवाद रहेगा। दैनिकी को भाषा आलोचनयों सहित शैली अपने पृथक् वैशिष्ट्य के कारण निरन्तर ही पाठक को आकृष्ट करती है। उसमें लेखक के साथ साक्षात् व्यवहार करने की सहज शक्ति है। यद्यपि संस्कृत की उत्तम शब्दावली बहुत उसकी शैली इस गुण की सामान्य वक्षशील से नितांत निष्ठ है, किन्तु लेखक का भाषावेश, अद्वैतिक या निजी भाषा उसकी भाषा को एक नया अर्थ देती सी बिलाई पड़ती है।

विषयवस्तु की दृष्टि से दैनिकी में आरंभिक अंश में कुछ नितांत वैयक्तिक और पारिवारिक चर्चा है, जिससे लेखक की बेचना, नकसद भावुकता संघर्ष और मनस्विता व्यक्त होती है। हिंदीतराज के भीतरचर्चा जट्टीपाठ्याय और पांथीजी के संबंध में लेखक के प्रतिरिक्त इस डावरी में लेखक ने हिंदी के अमरनामिक साहित्य और साहित्यकारों के संबंध में समीक्षात्मक संस्मरण लिखे हैं। अपनी कटुतिक अनुभूतियों और प्रतिक्रियाओं को भी लेखक ने बड़ी व्यंजक किन्तु संयमित शैली में व्यक्त किया है। विषयवस्तु के विवेचन के साथ अनेक आर्थिक प्रसंगों और

मदमासों के सम्बन्ध में रचनात्मक उत्पन्न कर दी है और इतिवृत्त की सुस्पष्टता नहीं पाये दी है।

इस युग की दूसरी सम्बन्धशील कृति यथानवमासव मुक्तिबोध की एक साहित्यिक की डायरी है। इसे सभीचकों ने नवीनतम डायरी विधा की मौलिक रचना कहा है, जो ठीक ही है। इसमें मुक्तिबोध ने साहित्यिक की वर्तमान जटिल परिस्थिति, एक ईमानदार लेखक के दायित्वबोध और सृजन के दौरान उसके पुन-बोध के विभिन्न स्तरों की बड़ी ही कलात्मकता तथा सचाई से व्यक्त किया है। इस डायरी में मुक्तिबोध की चरम संवेदनशीलता और बौद्धिकता का अद्भुत बोध है। एक साहित्यकार की आत्मा और संघर्षों का यह आभासिक वस्तुत्व है। इस पण्डित की मुक्तिबोध ने 'बसुबा' के लिये डायरी रूप में ही लिखना प्रारंभ किया था, किन्तु बाद में पुस्तकाकार प्रकाशन में तिथि आदि का सम्बन्ध नहीं किया।

अपनी विपन्नवस्तु और सौती की व्यंग्यात्मकता की दृष्टि से मुक्तिबोध की डायरी इस युग की सबसे सशक्त रचना है। भाव के उपाकथित साहित्यिक की वषार्थ उसवीर मुक्तिबोध की सीखी तुलिका से इस प्रकार बनरी है—'विचारार्जन, विभी और इसी बीच साहित्यिक ब्रथाव, विबाह, घर, सोफासेट, ऐरिस्टोक्रैटिक निर्बिन, महानों से व्यक्तिगत संपर्क, श्रेष्ठ प्रकाशकों द्वारा अपनी पुस्तकों का प्रकाशन, सरकारी पुरस्कार, अथवा ऐसी ही कोई विशेष उपलब्धि और बालीसमें वर्ष के आसपास अमरीका या रुठ जाने की तैयारी, किसी व्यक्ति या संस्था की सहायता से अपनी कृतियों का अंग्रेजी में या कसों में अनुबाध, किसी बड़े भारी श्रेष्ठ के यहाँ या सरकार के यहाँ ऊँचे किस्म की गीकरी। अब मुझे बताइए कि यह वर्ष क्या ती बचानेबाद प्रस्तुत करेगा और क्या आदर्शबाध।' ऐसे अनेक प्रकार और गंभीर बचार्थ व्यंग्यों से समूची कृति बारी हुई है। अनेक प्रकार के मुलम्मे और उपाधियों से विजडित भाव के लेखक साहित्यकार, और वर्तमान युग की व्यवस्था पर सीधी चोट करनेवाली इसी उच्च कोटि की वैचारिक और संवेदनात्मक शायद ही कोई अन्य कृति डायरी विधा में अब तक प्रकाशित हुई हो। डा० सत्यप्रकाश शंकर को व्यंग्यात्मक डायरी 'मिनिस्टर की डायरी' सम्बन्धशील है। बल्कि यहाँ तक कहा जा सकता है कि युगवर्षार्थ की जितनी सफलता से भाव का सजन और ईमानदार लेखक इस विधा द्वारा चिन्त कर पाता है, उसना अन्य माध्यमों से नहीं। इसी लिये यह विधा अनुविन विकसित हो रही है। इस प्रकार की कुछ नवीनतम कृतिधाँ, रघुवंश की हुरी-घाटी (१९६१), अजितकुमार की अंकित होने दो (१९६२) इस विधा के भविष्यविकास की सूचना देती है।

साहित्य की नव्यतम बाराधों और माध्यमों के प्रति सजन सभीचकों ने पात्रुनिक या नए साहित्यकार की यह एक विशेषता मानी है कि वह न केवल

परंपरागत कविता, नाटक, कहानी, उपन्यास आदि प्रसिद्ध विधाओं में रचना करता है, अपितु डायरी, इंटरव्यू, रिपोर्टिंग, जर्नालिज्म, रेडियो स्क्रिप्ट जैसे अनेक माध्यमों से युवावीकरण का विचार करता है। अश्वेत के शब्दों में 'आम का साहित्यकार अपने युग के बहुविध बहुमुख धीरे-धीरे संभवों के पूरे आश्रय को अंकित करने के लिये एक से अधिक नहीं नहीं साहित्यिक विधाओं या माध्यमों में रचना करता है। एक ही लेखक एक कवि, उपन्यासकार, कहानीकार, रेडियो स्क्रिप्टकार और डायरी लेखक हो गया है।' अंकित होने लगे हैं अभिजितकुमार ऐसे ही विविध रूपों के साथ एक डायरी लेखक के रूप में भी विद्यमान हैं। इस कृति की मूमिका में अश्वेत ने कहा है— 'जिन लघुतर रचनाओं को लेखक ने अंकन कहा है, उनपर आधुनिकता के एक प्रभाव की छाप है। लेखक ही नहीं आम का पाठक भी यह चाहता है कि गृहीता के नाशवंत ने जो भी नहीं छाप ग्रहण की हो, वह सरसक उठी जीवनसंप्रतिष्ठ रूप में उसके संमुख प्रस्तुत कर दी जाए। × × साहित्य का पाठक भी संपूर्ण रचना के साथ साथ उसके पूर्वकथ और अन्य रचनाओं के लिये ही नहीं बीम भी देखना चाहता है। केवल कृति को समझकर ही वह संतुष्ट नहीं है, बल्कि लेखक की आत्मा के भीतर भी झाँकना चाहता है, जहाँ कृति रूप लेती है।' इस कृति से हिंदी के पूर्व आचार्यों, महावीर-प्रसाद द्विवेदी की संशोधक टिप्पणियाँ, प्रेमचंद की डायरियाँ, बाबू बालमुकुंद गुप्त के टिप्पण और 'आत्मारामी नोट' (१९०७) कितने महत्त्वपूर्ण हैं यह सहज अनुभव है। हिंदी साहित्यिकों की ऐसी कितनी ही अप्रकाशित डायरियाँ इस गनीम सलक और साहित्यिक विधा की पूर्वजा हैं, इसमें संदेह का अवकाश नहीं।

यस कुछ वर्षों से हिंदी के अनेक शास्त्रीय समीक्षात्मक लच्छेय ग्रंथों में डायरी विधा के स्वरूप और मूल्यांकन की ओर समीक्षकों ने विविधतः ध्यान दिया है। शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धांत (१९५६), साहित्य कोश संकेत (१९५६), समसामयिक हिंदी साहित्य (१९६०) जैसे संदर्भग्रंथों में इसके स्वरूपलक्षण और उदाहरण प्रस्तुत किए गए हैं। इस विधा की ओर सजग रूप से कुछ आधुनिक लेखक अधिकाधिक प्रवृत्त भी हो रहे हैं। इससे इस विधा की शक्तिसामर्थ्य और भविष्य की अच्छी संभावनाओं के प्रति आशा बँधती है। इस युग के कुछ रचनाकार-श्री साहित्यिक डायरी लेखकों में सर्वप्रथम कन्हैयालाल मिश्र प्रसाद, प्रमोद राय, प्रभाकर नाथ, रामचंद्रप्रसाद सिंह, चर्मवीर भारती, रघुवंश, अभिजितकुमार, जगदीश गुप्त, विष्णु प्रसाद आदि उल्लेखनीय हैं। इनमें 'महर' (अक्टूबर १९६७) जैसी कुछ आधुनिक भविष्यवाणी के अपने डायरी विधेयों की प्रकाशित किए हैं जिनमें इस विधा की कुछ सुंदर रचनाएँ संकलित हैं। ज्ञानोदय में 'छापेख डायरी' शीर्षक से कुछ अच्छी सामग्री प्रकाशित हुई है। दूधनाथ सिंह की आत्मपरक 'बर्फ के टुकड़े' (ज्ञानोदय, जनवरी १९६५), हरिचंद्र वरमा की अंत्यप्रधान 'हम थे और भीड़'

(ज्ञानोदय, मार्च १९६५) तथा विस्मयानन्दप्रसाद तिवारी की वार्षिक चिन्तन मिस्र रूप 'डावरी के पाँच पृष्ठ' (ज्ञानोदय, जुलाई १९६६) उल्लेखनीय हैं । प्रभाकर माथवे की 'पश्चिम में बैठकर पूर्व की डावरी' (ज्ञानोदय, जनवरी १९६७) वर्तमानक संस्मरणप्रधान डावरी है । यह प्रायः सभी साहित्यिक पत्रिकाओं में इस विषय के प्रति रुचि और सक्रियता के दर्शन होते जाते हैं जो इसकी लोकप्रियता और विकास के प्रमाण हैं ।



सप्तम अध्याय यात्रासाहित्य

‘यात्रा’ शब्द

‘यात्रा’ शब्द की व्युत्पत्ति या + दृन् शब्द से हुई है। व्याकरण^१ के अनुसार यह स्त्रीलिङ्ग शब्द है। पंडित गणेशदास शास्त्री के मतानुसार यात्रा शब्द का अर्थ : ‘भीतने की इच्छा से राजाओं का जाना, यात्रा करना या देवता के उद्देश्य से एक प्रकार का उत्सव’ माना गया है। ऋग्वेदी द्वारिकाप्रसाद तर्मा इसका अर्थ : ‘उत्तर, एक स्थान से दूसरे स्थान पर जाने की क्रिया’ (यात्रा जैसे हि लौकिकी) से लगाते हैं।^२ तर्माजी का यह अर्थ कहीं तक सही सिद्ध होता है परंतु हिंदी विश्वकोशकार श्रीनगेंद्रनाथ पंतु के मत से इसका साम्य नहीं बैठता, क्योंकि उन्होंने इसका अर्थ—विजय इच्छा से कहीं जाना, चढ़ाई, पर्याय वज्या, धर्मनिर्वाह, प्रस्थान, गमन, गम, प्रस्थिति, दर्शनार्थ देवस्थानों को जाना, तीर्थाटन, एक स्थान से दूसरे स्थान को जाने की क्रिया आदि से लगाया है।^३ वास्तव में यही अर्थ धार्मिक वैज्ञानिक एवं ठीक है। अंग्रेजीसाहित्य के विद्वान् मैकडोनेल से भी इस अर्थ की पुष्टि की है।^४ इन जगों के आधार पर हम यह कह सकते हैं कि ‘यात्रा का वास्तविक अर्थ एक स्थान से दूसरे स्थान पर जाने की क्रिया हो अधिक न्यायसंगत और उपयुक्त है।’ साथ ही यात्रा का प्रमुख लक्षण है संवरणहीनता—एक स्थान से स्थान से दूसरे स्थान को जाना, निरंतर स्थानपरिवर्तन करना। संसार इस यात्रा का क्षेत्र है।

यात्रासाहित्य

यात्रा का जीवन से अविच्छिन्न संबंध है। मनुष्य जीवनगत आवश्यकताओं की पूर्ति के लिये सदैव से ही बड़े बड़े पर्यट, मनघोर जंगल और जलते हुए रेगिस्तानों की यात्रा करता आया है। बिना यात्रा किए उसका जीवननिर्वाह दूसरों या। धीरे धीरे अमण्ड द्वारा मानव यात्राक्षेत्र में प्रगति करने लगा। उसने अपना क्षेत्र व्यापक बनाया और दूर दूर के स्थानों का अमण्ड सारंग किया। उसे नवीन बातों की जानकारी प्राप्त हुई और उसके जीवन का बौद्धिक विकास हुआ, साथ ही उसकी विचार-

१. पद्याब्जकोश—पृ० ४०१, तृतीय संस्करण १९३५ ई०।

२. संस्कृत शब्दार्थ कोस्तुभ—पृ० ६८६-६९०, प्रथम संस्करण १९३८ ई०।

३. हिंदी विश्वकोश—द्वि भाग, पृ० ६३०, सं० १९३६ ई०, कलकत्ता।

४. ए प्रैक्टिकल संस्कृत डिक्शनरी, मैकडोनेल, पृ० २४४।

भारत में विकसित हुई। मनुष्यजाति का इतिहास उसकी इन्हीं सामाजिक प्रवृत्तियों से संबद्ध दिखाई देता है। सौंदर्यबोध के विकास के साथ प्रकृति ने भी उसे आकर्षित किया। मनुष्यों के परिवर्तन, देशों के विभिन्न कर्षों, प्रकृति की विभिन्नता और सौंदर्य के वैविध्यों ने उसे एक स्वाभाविक रसि प्रदान की, जिसमें उसे आनंद मिला। इस प्रकार आनंद और उत्साह की भावना से तथा सौंदर्यबोध की दृष्टि से ही प्रेरणा प्राप्त कर उसने सामाजिक प्रवृत्ति को साहित्यिक मनोवृत्ति में परिवर्तित किया और इन भावनों की मुक्त अभिव्यक्ति को भाषासाहित्य की संज्ञा प्रदान की गई। साहित्यिक भाषा मधु-मुग्ध होकर विभिन्न अद्भुत आकर्षणों की ओर खिंचकर चले जाती है। बड़े बड़े पुनरुद्भव अपनी मनोवृत्ति में साहित्यिक थे। वे निःसंग भाव से प्रभाव करते थे, धूमना ही उनका उद्देश्य था। इनमें संसार के अविद्य फादियान, ह्वैचान, हर्षिचन, इन्द्रवज्रता, अलवल्ली, मार्कोपोलो, टेम्पियर और ब्रिगेर का नाम लिया जा सकता है। परंतु भाव भाषा करने से कोई साहित्यिक भाषा की संज्ञा प्राप्त नहीं कर सकता और न भाषा-विषय भाव प्रस्तुत कर देना भाषासाहित्य है। इन भावियों के विषयों से इनकी आंतरिक प्रेरणा का आनाख भी मिलता है, साथ ही उस युग की सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक और सांस्कृतिक भावनाओं का पता भी चल जाता है। भारत में भाषियों की कमी नहीं रही है, क्योंकि विजय, बर्मा, चीन, मलाया और सुदूरपूर्व के द्वीपों में भारतीय बर्मा और संस्कृति के संदेश इसके प्रमाण हैं, जो भाषासाहित्य में लिपिबद्ध होने के कारण ही भारतीय साहित्य के महत्त्वपूर्ण ग्रंथ बन गए हैं। हिंदीसाहित्य में भी यह साहित्यिक रूप कई भाषा कर्षों के साथ प्राच्यसाहित्य के संपर्क से आने के बाद विकसित हुआ और लेखकों के भाषाविशेष भाषासाहित्य के नाम से संबोधित किए गए।

भाषासाहित्य की परंपरा

भाषाओं का हमारे यहाँ प्रागैतिहासिक युग से ही बड़ा महत्त्व रहा है। वैदिक युग में व्यापारिक भाषाओं का प्राबल्य था। व्यापार के आंतरिक घर्षभाषाएँ होती थीं। सम्य, सिन्धु, साहसी, उदार, व्यापारकुशल, शिल्पकलाविपुल, वीर और धर्मवसायी भारतीय भाषाओं द्वारा ही दूसरे देशों से संबंध बनाए रखते थे, जिसके संकेत हमारे साहित्यिक ग्रंथों में मिल जाते हैं।

मनुष्य संसार का सबसे प्राचीन ग्रंथ (११०० ई० पूर्व) माना जाता है। इसके पाँच मंत्र उस समय की भाषापरंपरा का संकेत देते हैं। संहिताओं में भी भाषासंकेत मिलते हैं। वैदिक युग के भाषियों में केवल व्यापारी वर्ग ही नहीं बल्कि

१. वैदिक मनुष्य—१-२५१७; १-४८१३; १-२५१२; ३-४४१४; १-१११३।

२. काठक संहिता—७०१३।

सामु संभाषी, तीर्थयात्री, घेरीबाने, खेस-खारोबाने, फुसैबाने ज्ञान एवं ऐतदर्थन के लिये निकलनेवाले श्रमक नायक विद्वान् भी होते थे। ऐतरेय ब्राह्मण^१ का 'चरैवेति मंत्र' नामा पर बहुत बल देता है। वैदिक युग के अतिरिक्त पुराणों^२ में नामा के उल्लेख बरे पड़े हैं। रामायण युग^३ में भी नामापरंपरा का संकेत देवेबाने अनेक उल्लेखनीय स्थल हैं। रामायण की भाँति ही महाभारत^४ में भी नामा के प्रसंगों की प्रचुरता है। ऐतिहासिक युग के सांस्कृतिक प्रयोगों^५ से भी यह सिद्ध हो जाता है कि देशों का प्रत्यक्ष व्यापार और ज्ञानार्जन के लिये किया जाता था। जातक ग्रंथ नामा-विवरणों से सराबोर है।

भाषासाहित्य की परंपरा के इस क्रमिक विकास को देखकर हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि नामापरंपरा भारतीय जीवन में आरंभिक युग से जन्मी आई है। वैदिक युग से आरंभ होकर यह परंपरा शौराष्ट्रिक युग, रामायण युग और महाभारत युग में होती हुई ऐतिहासिक युग तक चलती रही। इससे स्पष्ट होता है कि नामा-संबंधी यह परंपरा अनिवार्य ही थी, जिसके पीछे मूलरूप से मिथित भी सामाजिक, राजनैतिक, सांस्कृतिक, धार्मिक तथा व्यक्तिगत भावनाएँ। पहले-पहल नामाचेन सीमित

१. ऐतरेय ब्राह्मण—७।१७।

२. बाराह पुराण—अध्याय १९९; ब्रह्मवैवर्तपुराण—अध्याय ५७; बालम-पुराण—अध्याय ८४; मार्कंडेयपुराण—अध्याय ६; भागवतपुराण—अध्याय १६; नारद पुराण—अध्याय ४६।

३. किष्किनाकांड—४० सर्ग; अयोध्याकांड—सर्ग ८४; बालकांड—सर्ग ५०; अरण्यकांड—सर्ग १४; सुंदरकांड—सर्ग ५७; उत्तरकांड—सर्ग २५।

४. महाभारत-तीर्थयात्रावर्णन—अ० ८३; जनवर्णन—अ० २; आदिपर्व—अ० १६८; समापर्व अ० ३।

५. शिशुपालवध तु० सर्ग, श्लोक ७६, रघुवंश ० र्ग ४, श्लोक ३६, रत्नावली पृ० ८, बलकुमारचरित प्रथमोच्छ्रवात—पृ० ३०-३८, द्वितीय उच्छ्रवात—पृ० ५०, कौटिल्य अर्थशास्त्र पृ० ५३ (डा० सामाशास्त्री का अनुबाध), अथवानसतक १ पृ० १४८, विजयावसान ३ पृ० ५५-५६, कथासरित्सागर-संस्कृत ६, तरंग १, २, ६। विक्रमांकदेवचरित, राजतरंगिणी, बृहत्कथामालोक संग्रह—अध्याय १८, श्लोक १७१; अनुसूति—श्लोक ४०६, ४०८-९; निर्मल प्रथम—पृ० ३५६, २८०, ३०२, ३७७; बृहत्कथामालोक ३०६-३६४, ३१०-३११०; समराज्यकथा—पृ० २६७, ३६८, ५१०; सिलभधिकारम्—पृ० ८८; अथदानकथनता—७।२, ईशानसिखमुद्रयेवपद्धति; वायुदेवहिंदी—पृ० १७७।

वा, जो अग्रे युगों में विभिन्न प्रकार के यात्रासाहनों के ज्ञात होने पर क्रमिक विकास की ओर अग्रसर होता गया।

वही परंपरा ब्रिटिश युग की यात्राओं में भी मिलती है। इस युग में भी युद्धों के लिये, व्यापार के लिये, ईसाई धर्म के प्रचार के लिये यात्राएँ की जाती रही हैं। इसके अतिरिक्त संवत् १६०० से १८६६ वि० के बीच यात्रासाहित्य के कुछ हस्त-लिखित ग्रंथ भी प्राप्त होते हैं, जो यह सिद्ध करते हैं कि इस समय भी यात्रासाहित्य के ग्रंथों की रचना का कार्य होता था। इन ग्रंथों के नाम इस प्रकार हैं :

वनयात्रा—१६०० वि० (गुवाहटी की); वनयात्रा—सं० १६०६ (जीमटी जीमनजी की नाँ—बल्लभचंद्रप्रदायी); वनयात्रा—१६०६ वि० जीमनजी की नाँ (मोकुल निवासो); सेठ पर्याप्त की यात्रा—सं० १७०५ (अज्ञात); वास दूर देश की—सं० १८८६ (अज्ञात); बट्टीयात्रा कथा—१८८८ (जीमटी सुधानि), वनयात्रा परिक्रमा १८९१ (रामसहायबाब); ब्रज औरासी कोस वनयात्रा—सं० १९०० (अज्ञात), बट्टीनारायण सुवन यात्रा—१९६६ वि० (पं० बाबूस्वप्ति शर्मा)। ये समस्त यात्राविवरण ग्रंथ ब्रजभाषा में लिखे गए हैं, जिनकी शैली चंपू है, साथ ही वे वर्णनात्मक हैं।

यात्रासाहित्य पूर्वसंकेत

भारतेंदु युग के यात्रासाहित्य की दो विशेषताएँ कही जा सकती हैं, प्रथम रेल के आगमन से यात्रा का एक सशक्त साधन उपलब्ध हुआ और दूसरे भारत में मुख्य-ग्रंथों द्वारा पत्रपत्रिकाओं तथा ग्रंथों के प्रकाशन को प्रसार मिला, जिससे हिंदी यात्रा-साहित्य की उत्पत्ति हुई। विभिन्न यात्राप्रेमियों ने अपनी यात्रायात्रा के विवरणों को लिपिबद्ध किया। यद्यपि इस समय का यात्रासाहित्य अधिकतरतः यात्रिक पत्रपत्रिकाओं में लेखों के रूप में निकला। भारतेंदु का इसमें विशेष महत्त्व है। भारतेंदुजी ने अपने यात्रानिबंधों में यात्रास्थान की छोटी से छोटी बात पर भी दृष्टि डोढ़ाई है और प्रकृतिसौंदर्य से लेकर रीतिरिवाज और खानपान, बोलचाल तक सबका वर्णन अत्यंत रोचक ढंग से प्रस्तुत किया है। इनके निबंधों में—सरयूपार की यात्रा, मेहुदाबल की यात्रा, लखनऊ की यात्रा, हरिद्वार की यात्रा, वैद्यनाथ की यात्रा प्रमुख हैं। बालकृष्ण भट्ट ने—कलिका का महान, गयायात्रा और प्रतापनारायण मिश्र ने विलासतयात्रा लिखी। पत्रपत्रिकाओं में प्रकाशित इन निबंधों के अतिरिक्त घेरे घेरे यात्रासाहित्य के ग्रंथों का मुख्य भी आरंभ हुआ। इस मुद्रित रूप में यात्रासाहित्य का सर्वप्रथम ग्रंथ लंदन यात्रा (हरदेवी—सन् १८८३ ई०) नाम से है। इसके बाद यात्रासाहित्य पर लिखे गए महत्वपूर्ण ग्रंथों में—लंदन का यात्री (१८८४) भगवानदास वर्मा; मेरी पूर्वाध्यात्रा (१८८५) पं० बाबूदेवर शास्त्री; मेरी दक्षिण दिग्भात्रा (१८८६) बाबूदेवर शास्त्री, ब्रजनिनोद (१८८८) तोताराम वर्मा, केदारनाथ यात्रा (१८९०)

यात्रा कल्याणचंद; विलायत की यात्रा (१८६२) अज्ञात लेखक; रामेश्वर यात्रा (१८९३) देवीप्रसाद शर्मा; गजयात्रा (१८९४) पं० विगुमिथ का नाम अज्ञेयमान है ।

द्वितीय युग में सरस्वती, विजयव जयंत, बर्माहा, इंदु, गृहलक्ष्मी आदि पत्रिकाओं में—ज्योम बिबरण, उत्तरध्रुव की यात्रा, दक्षिण ध्रुव की यात्रा, मसूरी शैल यात्रा, मारिस्त यात्रा, विलायत की सैर, बेहराडून सिमला यात्रा, विलायत समुद्र यात्रा, बुद्धदेव की सैर, रेनयात्रा, जापान की सैर, रामेश्वर यात्रा, दक्षिण भारत यात्रा आदि यात्रानिबन्ध प्रकाशित हुए । इन लेखों के अतिरिक्त इस युग में यात्रा-साहित्य पर अनेक सुंदर साहित्यिक ग्रंथ भी प्रकाश में आए । इन ग्रंथों में विशेषकर—
 दुनिया की सैर (१६०१) अज्ञात लेखक, बबरिकाभय यात्रा (१६०२) बानू देवी-प्रसाद शर्मा; हमारी एडवर्ड तिलक विलायत यात्रा (१६०३) ठाकुर गद्याचर सिंह; भारत भ्रमण ५ भाग (१६०३) बाबुचरणप्रसाद; पंजाब यात्रा (१६०७) पं० रामचंद्रकर व्यास; अमेरिका विमर्शन (१६११) स्वामी सत्यदेव परिव्राजक; द्वा्रिकायात्रा यात्रा (१६१२) बनपतिलाल, पृथ्वी प्रदक्षिणा (१६१४) शिवप्रसाद गुप्त; मेरी कैलाश यात्रा (१६१५), अमेरिका भ्रमण—स्वामी सत्यदेव परिव्राजक; लंका यात्रा का बिबरण (१६१६) गोपालराम गहमरी; हमारी विलायत यात्रा (१६२६) केदाररूप राय; लंदन पेरिस की सैर (१६२६) बेणी शुक्ल; मेरी जर्मन यात्रा (१६२६) सत्यदेव परिव्राजक, कल की सैर (१६२६) जवाहरलाल नेहरू; रबान देश यात्रा (१६२७) महता जेमिनी, अफ्रीका यात्रा (१६२८) स्वामी मंगलार्जुन पुरी; हमारी जापान यात्रा (१६३१) पं० कन्हैयालाल मिश्र; विदेश की बात (१६३२) कृपाभाष मिश्र; मेरी यूरोप यात्रा (१६३२) गणेश नारायण सोमाखी, यूरोप यात्रा में छह मास (१६३२) पं० रामनाथराय मिश्र, तिब्बत में सवा बरस (१६३३) राहुल सांकृत्यायन; मेरी दक्षिणभारत यात्रा (१६३४) हरिकृष्ण अग्रकृष्ण; दक्षिण-भारत की यात्रा (१६३५) सत्येंद्र नारायण; मेरी यूरोप यात्रा (१६३५) राहुल सांकृत्यायन, यूरोप में सात मास (१६३६) चर्मचंद सरावगी; यात्रीमित्र (१६३६) सत्यदेव परिव्राजक; उत्तरालंड के पथ पर (१६३६) ज्यो० मनोरंजन; यूरोप की मुलव स्मृतिर्वा (१६३७) सत्यदेव परिव्राजक; स्वतंत्रता की लोच में (१६३७) सत्यदेव परिव्राजक; मेरी तिब्बत यात्रा (१६३७) राहुल सांकृत्यायन, कैलाश पथ पर—रामेश्वर विद्यार्थी, आदि विशेष उल्लेखनीय हैं, जिनसे यात्रासाहित्य की पर्याप्त सामग्री उपलब्ध हुई ।

यात्रासाहित्य (१६३८-१६५३ ई०)

द्वितीय साहित्य के अद्यतन काल (१६३८-१६५३ ई०) में यात्रासाहित्य के लेखन की गति धीरे धीरे बढ़ गई । इस काल में कुछ ठो बहुत ही महत्वपूर्ण यात्रा-साहित्य के लेखक रहे हैं, जो रचनापरिमाण और आवागम्यजना दोनों ही दृष्टियों

के महत्त्व के प्रतिकारी हैं। इस काल में बाबासाहित्य से साहित्यिक दृष्टि से भी परिपूर्णता प्राप्त की है। सार्वभौम यह कि इस काल में बाबासाहित्य का उत्कर्ष, चरम सीमा पर पहुँचा हुआ है। इस युग में बाबासाहित्य की बहुमुखी उत्पत्ति हुई है। इस युग के बाबासाहित्य के लेखक, उनके ग्रंथों के नाम और उनका रचनाकाल निम्न-लिखित रूप में है :

यूरोप के भ्रमोरे में (१९३८) डा० रामनारायण; मेरी सहाय बाबा (१९३९) राहुल सांकृत्यायन; रोमांचक कथ में (१९३९) डा० सत्यनारायण, युद्ध बाबा (१९४०) डा० सत्यनारायण; कैलाश दर्शन (१९४०) दिगन्तवन सहाय; ईराक की बाबा (१९४०) कन्हैयालाल मिश्र; काश्मीर (१९४०) श्रीमोक्ष वेदविद्या; स्वदेश विदेश बाबा (१९४०) संतान; इंग्लैंड बाबा (१९४१) रामचंद्र शर्मा, सागर प्रवास (१९४१) पं० सूर्यनारायण व्यास; दुनियाँ की सैर (१९४१) मोर्नेत्रनाथ सिन्हा; मेरी काश्मीर बाबा (१९४१) देवदत्त शास्त्री; यूरोप के पत्र (१९४२) डा० बीरेंद्र वर्मा; कैलाश मानसरोवर (१९४३) स्वामी ब्रह्मभानंद; विकट बाबा (१९४३) रामचंद्र वर्मा; संयुक्त प्रांत की पहाड़ी बाबाएँ (१९४३) लक्ष्मीनारायण टंडन; काश्मीर और सीमाप्रांत (१९४०) कृष्णचंद्र सिंह बाबेल; संयुक्त प्रांत के तीर्थस्थान (१९४४) लक्ष्मीनारायण टंडन; कैलाशदर्शन (१९४६) स्वामी रामानंद ब्रह्मचारी; मेरी जीवनबाबा (१९४६) राहुल सांकृत्यायन; भारतवर्ष के कुछ वर्तनीय स्थान (१९४६) चक्रवर हंस; विरचवासी (१९४७) डा० भगवत्शरण उपाध्याय; किन्नर देश में (१९४८) राहुल सांकृत्यायन; राहुल यात्रावली (१९४९) राहुल सांकृत्यायन; सार्वभौम परिचय (१९५०) राहुल सांकृत्यायन; प्रमुख भारतीय तीर्थस्थान (१९५०) लक्ष्मीनारायण टंडन; काश्मीर की सैर (१९५०) सत्यवती मलिक; दिल्ली से मास्को (१९५१) महेश प्रसाद श्रीवास्तव; देशविदेश (१९५२) नवल किशोर प्रसन्नान; सत्यलोक (१९५२) स्वामी सत्यभक्त; पेरों में पंज बाँधकर (१९५२) श्रीरामबृक्ष बेनीपुरी; दो दुनियाँ (१९५२) डा० भगवत्शरण उपाध्याय; बाबा के पत्र (१९५२) राहुल सांकृत्यायन; माधो के देश में (१९५२) रामदासरे; कथ में २५ मास (१९५२) राहुल सांकृत्यायन; हिमालय परिचय (१९५३) राहुल सांकृत्यायन; मान कीव (१९५३) डा० भगवत्शरण उपाध्याय; लोहे की दोवार के दोनों ओर (१९५३) तथा राहबीबी-मशाल; धरे बाबावर रहेगा मास (१९५३) 'अमेव'; प्राँकों देखा कथ (१९५३) पं० जवाहरलाल नेहरू; तिब्बत में २३ दिन (१९५३) कृष्णचंद्र सिंह बाबेल; खोज की पमडिवा, खंडहरों का बीमव (१९५३) मुनिकांत सागर; आखिरी पट्टान तक—मोहन राकेश; शिवालिक की घाटियों में—जीमिनि सिद्धांतलंकार, उड़ते चलो, उड़ते चलो—रामबृक्ष बेनीपुरी; पृथ्वी परिक्रमा—सेठ गोबिंददास और बदलते दूरव—राजबल्लभ घोष ।

इस प्रकार उपर्युक्त वाक्साहित्यी ग्रंथों की सूची से यह स्पष्ट होता है कि प्रायः वाक्साहित्य की ओर लेखक विशेष ध्यान दे रहे हैं और इस प्रकार का साहित्य अधिक लिखा जा रहा है। इस युग में जर्मन, इंग्लिश, जापान, रूस, अमेरिका, ईराक, सल्तरीन की विदेश भाषाएँ बख्ति हैं। स्वदेश भाषाओं में—फ़ारसी, कन्नड़, संस्कृत, हिन्दी, आदि का नाम आता है। साहित्य में वैज्ञानिकता और बुद्धिवाद का पूर्ण विशेषण किया गया है। वाक्साहित्य की ओर लेखकों की दृष्टि विशेषतः शैक्षिक ही है। राकेट की चमत्कारपूर्ण यात्रा की संभावना और वायुयान की निष्प्रति की सरल भाषाओं ने वाक्साहित्य को अत्यंत रोमांचक बना दिया है। इसमें काल्पनिकता तथा शीघ्रसाहित्य का भी समावेश हो गया है।

अद्यतन काल के संपूर्ण हिंदी वाक्साहित्य पर दृष्टिपात करते हुए हम उसे दो प्रमुख वर्गों में विभाजित कर सकते हैं। प्रथम वर्ग वाक्साहित्य के साधनों से संबंधित है और दूसरा उसमें बख्ति विषय है। साधनों के अंतर्गत वाक्साहित्य साधन लिए जा सकते हैं तथा विषय के अंतर्गत विभिन्न वाक्साहित्यी तथा वाक्साहित्यी उद्देश्यों को लिया जा सकता है।

१. वाक्साहित्यी तथा वाक्साहित्य के साधन।

२. विषयानुसार वाक्साहित्य।

हम दो वर्गों के अंतर्गत हम विभिन्न प्रकार की वाक्साहित्यी को रक्त सकते हैं :

१. वाक्साहित्यी तथा वाक्साहित्य के साधन—(अ) स्वतंत्र वाक्साहित्य, (आ) जल वाक्साहित्य, (इ) वाक्साहित्यी वाक्साहित्य।

२. विषयानुसार वाक्साहित्य—(क) पशु पक्षियों की वाक्साहित्य, (ख) वाक्साहित्यी वाक्साहित्य, (ग) शिकारियों की वाक्साहित्य, (घ) सांस्कृतिक वाक्साहित्य, (ङ) साहित्यिक वाक्साहित्य, (च) ऐतिहासिक वाक्साहित्य, (छ) भौतिक वाक्साहित्य, (ज) राजनीतिक वाक्साहित्य।

वाक्साहित्यी तथा वाक्साहित्य के साधन : स्थल वाक्साहित्य

स्वतंत्र वाक्साहित्य की वाक्साहित्यी से हमारा तात्पर्य केवल उन वाक्साहित्यी से है जो स्वतंत्र वाक्साहित्यी पर प्रमुख हस्त की गई हों। वाक्साहित्यी के स्वरूप के क्रमिक विकास के साथ साथ इस प्रकार की वाक्साहित्यी अधिक होने लगी है। वाक्साहित्यी में इतनी अधिक अनुविधा नहीं होती, क्योंकि वाक्साहित्यी साधनों में रेत, मोटर, वायुयान आदि विभिन्न प्रकारों का प्रयोग होता है। इस प्रकार की साहित्यिक वाक्साहित्यी के अंतर्गत अधिकतर वाक्साहित्यी में ही निम्ने गए हैं। कुछ वाक्साहित्यी में वाक्साहित्यी की वाक्साहित्यी शैली में बख्ति किया गया है, इनमें कन्नड़, मेरी कन्नड़ वाक्साहित्य, भारत के कुछ वाक्साहित्यी स्थान, आदिरी चट्टान तक, अरे वाक्साहित्यी रहेगा वाक्साहित्य, आदि उल्लेखनीय ग्रंथ हैं।

कुछ बुद्धिवाद की प्रचलनता दिखाई देती है—जैसे तिब्बत में सदा बरस, मेरी तिब्बत यात्रा, मेरी लद्दाख यात्रा, किन्नर देश में आदि। स्वयं की यात्राओं के इन ग्रंथों में किसी किसी में कलात्मकता का सुंदर समावेश किया गया है। इस प्रकार के यात्राग्रंथों में बोपाल केशविया का 'काश्मीर', देवदत्त शास्त्री का 'मेरी काश्मीर यात्रा' और अश्वमेध का 'धरे यात्रावर रहेगा यात्र' प्रमुख हैं। इनमें हमें कल्पनात्मकता और आलंकारिकता का पूर्ण सामंजस्य बुद्धिबोध होता है। जहाँ तक प्रकृति मनोरमता का प्रश्न है उसमें उपर्युक्त तीनों ग्रंथों के अतिरिक्त दुनिया की और, काश्मीर और सोमाप्रान्त, भारत के कुछ दर्शनीय स्थान का नाम भी जाता है। आपासीछत्र मेरी लद्दाख यात्रा, काश्मीर, दुनिया की और, मेरी काश्मीर यात्रा, संयुक्त प्रांत की पहाड़ी यात्राएँ, भारत के कुछ दर्शनीय स्थान, यात्रा के पन्ने, आसिरी चट्टान तक, धरे यात्रावर रहेगा यात्र, तिब्बत में तेइस दिन आदि ग्रंथों में बहुत सुंदर हैं। दार्शनिक विचारधारा किसी किसी लेखक में प्रासंगिक रूप में पाई जाती है। ग्रंथों में आभात्मकता एवं कलात्मकता का योग भी मिल जाता है। अश्वमेधी के प्रकृति मनोरमता के चित्रणों में जहाँ भी कल्पना ने जोर पकड़ा है, आलंकारिकता स्वतः धा गई है। शैली भी यात्रासाहित्य में अपने ढंग की गिरासी है। अधिकतर लेखकों ने यात्राओं को विवरणात्मक रूप ही दिया है।

जल यात्राएँ

जलमार्ग की यात्राएँ देश के बाहर जाने के लिये ही अधिकतर की गई हैं। इस मार्ग की यात्राएँ कोई नवीन नहीं हैं। इस प्रकार की सभी साहित्यिक यात्राएँ मध्यप्रधान हैं। विवरणात्मकता की सभी लेखकों में प्रधानता है। आभात्मकता पं० सूर्य नारायण व्यास जैसे लेखकों में ही दिखाई देती है। साहित्यिक कलात्मकता हमें पं० सूर्यनारायण व्यास, डा० चौरंग बर्मा के यात्राग्रंथों में खूब मिलती है। कलात्मक और आलंकारिक शैली भी हमें कुछ ही लेखकों में मिलती है जैसे पं० सूर्यनारायण व्यास आदि। आपासीछत्र जहाँ लेखकों का सुंदर और स्पष्ट है। प्राकृतिक मनोरमा के चित्रण में सत्यदेव परिव्राजक, सेठ गोबिंददास एवं पं० सूर्यनारायण व्यास का ही नाम विशेष उल्लेखनीय है। व्यासजी की शैली गिरासी है जिसमें आपासीछत्र सबसे सुंदर है। जलमार्गीय यात्रा संबंधी ग्रंथ निम्नलिखित हैं :

हमारा प्रचल उपनिवेश, ईराक की यात्रा, इंग्लैंड यात्रा, सागरप्रवास, यूरोप के पत्र, मेरी मारीसस आदि देशों की यात्रा, अजकाने देशों में आदि।

आकाश यात्राएँ

आकाश की यात्राओं से हमारा तात्पर्य उन साहित्यिक यात्राओं से है जो आकाशमार्ग पर वायुयान द्वारा की गई हों और उन्हें अपने अनुभवों के आधार पर सम्बद्ध

कर दिया गया हो। वायुमन के स्थान के बाद से आकाशमार्ग का यात्रारंग हुआ, बहुत से व्यक्ति आकाशमार्ग से विदेशों की यात्रा करते हैं, पर अभी अपनी उम्र यात्रा का स्थान साहित्य के क्षेत्र में निविष्ट नहीं करते। हम यहाँ केवल उन्हीं यात्राओं का संकेत दे रहे हैं, जो हमें साहित्यिक रूप में निविष्ट मिलती हैं। भारत के स्वतंत्र होने के बाद से इस प्रकार की यात्राओं को प्रेरणा मिली है।

आकाशमार्गीय यात्राओं का साहित्य भी हमें नव रूप में ही मिलता है। आध्यात्मिक और विवरणात्मक दृष्टिकोण की प्रधानता हमें ठेठ गोविंददास, रामगुप्त बेनीपुरी, डा० नयचतारण्य उपाध्याय और राजवल्लभ भोसले में अधिक मिलती है। साहित्यिक कलात्मकता में भी उपर्युक्त लेखक ही अत्यंत श्रेष्ठ हैं। राष्ट्रभाषी में बुद्धिवादी दृष्टिकोण ही अधिक मिलता है। यात्रा में आत्मकारिका का घुट कई लेखकों द्वारा दिया गया है, पर इसकी प्रधानता किसी में भी नहीं है। कलात्मकता में डा० सत्यनारायण, डा० नयचतारण्य उपाध्याय, रामगुप्त बेनीपुरी, राजवल्लभ भोसले, ठेठ गोविंददास अग्रणी हैं। प्रकृतिमोहना के दूरियों में शैलिकता है, पर बेनीपुरीजी में केवल कल्पनात्मकता। यात्रासीढ़ी में डा० सत्यनारायण, ठेठ गोविंददास, डा० नयचतारण्य उपाध्याय, वरपास, बेनीपुरी और राजवल्लभ भोसले सावि का स्थान सर्वोपरि है। इन लेखकों ने बड़ी ही सरल भाषाशैली में अपनी आकाशमार्गीय यात्राओं के वर्णनों को समावेष्ट किया है, जो पाठकों को सहज ही अपनी ओर आकर्षित कर लेती है। आकाशमार्गीय यात्राओं संबंधी प्रमुख ग्रंथ निम्नलिखित हैं :

रोमांचक कद में, यूरोप के अन्दरे में, सुदूर पश्चिमपूर्व, दिल्ली से मास्को, जो दुनियाँ, पेटों में पंख बाँधकर, कद में २५ पाठ, मोहो की बीमार के शोर्मा और, कसकसा से पेंकिन, उड़ते बत्तो, उड़ते बत्तो, घरों के देस में बदलते दूर, 'तंजालोक से तंजालोक तक' आदि।

विषयानुसार यात्रासाहित्य

पशुपक्षियों की यात्राएँ

ऐसे साहित्य से हमारा वात्सल्य केवल उम्र यात्राओं से है जो पशुपक्षियों की यात्राओं पर लिखा और प्रकाशित किया गया हो। इस प्रकार की यात्राएँ वायुसाहित्य में अग्रस्त मिलती हैं, जिनके लेखकों में कुँवर सुरेन्द्रसिंह कान्हाजीकर और पं० श्रीराम शर्मा का नाम विशेष रूप से अत्यंत श्रेष्ठ है।

धार्मिक यात्राएँ

ये यात्राएँ जो धार्मिक स्थानों के दर्शन हेतु की गई हों और दर्शन पूजन के बाद साहित्यरूप में निविष्ट कर दी गई हों। इस प्रकार की यात्राएँ हिंदी में बहुत ही मिलती हैं। गद्यात्मक यात्राओं के इस रूप में भी विवरणात्मकता की ही प्रधानता दिखाई

देती है। भावात्मकता और कलात्मकता हमें प्रो० मनोरंजन और रामशरण विद्याजी में ही मिलती है। धार्मिक भावना सभी लेखकों में प्रचलन है। कलावैचित्र्य और प्रकृतिमनोरमता के क्षेत्र में ये ही लेखक प्रमुख हैं। ऐसे धार्मिक भावनों के ग्रंथों में—उत्तराखंड के पथ पर, कैलाशपथ पर, संयुक्त प्रांत के शीर्षस्थान, कैलाशदर्शन, मेरी दक्षिणधरत यात्रा का नाम लिया जा सकता है।

शिकारियों की यात्राएँ

ये यात्राएँ जो शिकारियों द्वारा स्वयं की गई हों और उन्हीं के द्वारा प्रचलित कर दी गई हों। इस प्रकार की यात्रासाहित्य हिंदी में बहुत कम है, फिर भी जो है बहुत ही रोचक एवं मनोरंजक है। भावात्मक और कलात्मकता के क्षेत्र में पं० बीराम शर्मा और भीमिषिष्ठितालंकार ऊँचे कलाकार हैं। इनकी शिकारी यात्राओं में भीमोलिकता के दर्शन हो जाते हैं। वन, पर्वत, नदी, नालें प्रायः सभी के प्रकृति-मनोरम संबन्धित इन्होंने अपने 'शिवात्मिक की जाटियों में' नामक ग्रंथ में भक्ति कर दिए हैं, जो सरल और सुपटित भाषा में हैं।

सांस्कृतिक यात्राएँ

ये यात्राएँ जो किसी देश की संस्कृति को समझने या समझाने के लिये की जाती हैं। इस प्रकार की यात्राएँ की प्रचलन जाती हैं, परंतु इनका साहित्य नहीं के बराबर है। पं० सत्यदेव परिब्राजकजी की 'ज्ञान के उद्यान में' और 'यूरोप की सुलभ स्मृतियाँ' शीर्षक पुस्तकें इस क्षेत्र में प्रचलन प्राप्त हैं जिनका उद्देश्य दूसरे देशों में हिंदू संस्कृति का प्रचार करना माना जा सकता है।

साहित्यिक यात्राएँ

साहित्यिक यात्राओं से हमारा तात्पर्य उन यात्राओं से है जो साहित्यकारों द्वारा साहित्यिक दृष्टिकोण से की गई हों। इस प्रकार की यात्राओं में वे सभी यात्राएँ सम्मिलित कर ली गई हैं, जो साहित्यिक महारथी दर्शनार्थ, साहित्यसदन दर्शनार्थ, साहित्यिक सामग्री के एकत्रिकरण हेतु या साहित्य के प्रचारार्थ की गई हैं। ऐसी यात्राओं के ग्रंथ प्रकाशित नहीं हैं। केवल कुछ लेख पत्रिकाओं में प्रचलन प्रकाशित हुए हैं।

ऐतिहासिक यात्राएँ

ऐतिहासिक यात्राएँ वे हैं जो विद्वानों द्वारा पुरातत्त्वान्वेषण, अध्ययन और प्राचीन सुंदरता का अवलोकन करने के लिये की गई हैं। इस प्रकार की साहित्यिक यात्राएँ संख्या में बहुत कम हैं। इनमें ऐतिहासिक तत्वों का ही निष्कर्ष किया गया है। इस प्रकार की यात्राओं से मुनिकांत शर्मा का 'संस्कृतों का जैन' नामक ग्रंथ प्रसिद्ध है। इस ग्रंथ के अतिरिक्त इस खंड में लेख भी पत्रिकाओं में प्रकाशित हुए हैं।

भौगोलिक यात्राएँ

भौगोलिक यात्राओं से हमारा तात्पर्य केवल उन यात्राओं से है जो भौगोलिक क्षेत्रों में की गई हैं और उनका वृत्तांत भौगोलिक दृष्टिकोण से लिखा गया है। देश की सुरक्षा के लिये हमें अपने देशों के महत्वपूर्ण भौगोलिक स्थानों का ज्ञान होना आवश्यक है, या किसी देश अथवा उसके प्रदेश की भौगोलिक स्थिति के संबंध में यदि ख़ब्र मीन है तो वहाँ की स्थिति का ज्ञान प्राप्त करने के निमित्त जो यात्राएँ की जाती हैं वे भी भौगोलिक यात्राएँ ही कहलाती हैं। इस प्रकार की भौगोलिक यात्राओं में भावात्मकता और कल्पनात्मकता का पूर्ण अभाव है। भाषासीद्ध के कारण इनमें कलात्मकता अवश्य आ गई है। इस क्षेत्र में स्वामी प्रणवानंद का 'कैलाश मालसरोवर' (१९४३), और राहुल सांकृत्यायन का दार्जीलिंग परिचय (१९४०) नामक ग्रंथ उल्लेखनीय हैं। इन ग्रंथों में वर्णनात्मकता की प्रधानता है।

राजनैतिक यात्राएँ

वे यात्राएँ जो देश विदेश की राजनीति का अध्ययन करने या उससे संबंधित संमेलनों में एकत्रित होने, अपने देश की समस्याओं को हल करने के लिये की जायें— राजनैतिक यात्राएँ कहलाती हैं। इसमें वे यात्राएँ भी सम्मिलित हैं जो देश के नेताओं द्वारा राजनीति के संबंध में की गई हैं और दूसरे लेखकों द्वारा लिपिबद्ध कर दी गई हैं। इस प्रकार की यात्राओं में रामदासरे का 'माघो के देश में' (१९४३) ग्रंथ का नाम विशेष महत्व का है। वसुपाल के ग्रंथ में भावात्मकता भी है। कल्पना का किसी लेखक ने भाग्य नहीं लिखा है। इस प्रकार की यात्राओं के ग्रंथ हिंदी में बहुत कम हैं।

यात्रासाहित्य : मूल्यांकन :

यात्रासाहित्य का साहित्यिक मूल्यांकन करते हैं हमारा उद्देश्य केवल यही है कि हम यात्रासाहित्य के काव्यसौंदर्य, उसमें निहित लेखक अथवा कवि के व्यक्तित्व, उसकी विभिन्न शैलियों का विवेचन, भाषासौंदर्य यावि तत्त्वों को संमुख लाएँ, क्योंकि वे रचनाएँ किसी शास्त्रीय पद्धति पर प्रस्तुत नहीं की गई हैं, इनका उद्देश्य तो सीधे सादे मनोमार्जों, उद्गारों को अभिव्यक्ति करना मात्र रहा है और हम उसी अभिव्यक्ततात्मक की खानखीन कर लेना चाहते हैं। वस्तुतः मेरे विचार से साहित्य की समीक्षा करने के लिये जो निबन्ध या सिद्धांत बनाए जाएँ, वे हमसे व्यापक और लचीले हों कि साहित्य की विकासोन्मुख प्रकृति के अनुस्यू वे स्थानांतरित होती हुई दृष्टि को अपने में समाहित कर सकें। समालोचना के सिद्धांत वर्तमानकालीन उस प्राकृतिक वैभव के अनुस्यू हों, जिसमें प्रत्येक प्रकार के पुष्प का विकास हो सके, अथवा सूर्य का ऐसा आलोक हो, जिसमें प्रत्येक प्रकार के रंगों की प्रतियोगिता संभव हो। एक दृष्टिकोण को ध्यान में रखते हुए हमसे यात्रासाहित्य में केवल उन तत्त्वों पर दृष्टिगत

किया है जिनमें लेखक की वृत्ति रमती हुई बिसाई पड़ती है। प्रधानतया अकृतिसौख्य, दार्शनिक भावना तथा मनोरंजनवृत्ति ही ऐसे तत्व हैं, जिनमें बाणी सम्मिल होता हुआ बिसाई होता है, अतः रसात्मक दृष्टि से ये ही साप्ताहिक के मूल्यक्रम के प्रमुख तत्व हैं।

साप्ताहिक के लेखकों में मुख्यतः दो प्रकार के बाणी हैं, एक तो वे जो स्वदेश में ही यात्रा करते रहे हैं और द्वितीय वे जो दूर दूर जाकर विदेशों में यात्राओं का आनंद चटाते रहे हैं। निश्चय ही द्वितीय प्रकार के लेखक वहाँ एक ओर स्वयं विशेष आनंद उत्साह का उपभोग करते हैं, वहाँ पाठकों को भी अधिक आकर्षित करते हैं। अथवा ही विदेश यात्राओं के विवरण अधिक मनोरंजक तथा कीतूहलपूर्ण होते हैं। उनमें एक नवीनता की रोचकता आर्तत लगी रहती है।

यात्राओं की परीक्षा इन तीन दृष्टियों से की जा सकती है—

१—प्राकृतिक, २—दार्शनिक और ३—मनोरंजनमूलक दृष्टि :

१—प्राकृतिक दृष्टि :

प्राकृतिक दृष्टि में पार्वत्य प्रकृति के प्रति अधिक आकर्षण रहा है। हिमा-च्छादित शृंगों, सरिताओं तथा झीलों का वर्णन प्रधान रूप से किया गया है। प्रकृति के सुषम रंगों, मेघों द्वारा उत्पन्न मोहक वातावरण, पुष्पों की फँती हुई विस्तृत नकारियों और उनके मनोमुग्धकारी रंगों का वर्णन बड़ी ही मनोरम शैली में मिलता है। जलों की हरीचिमा, उनका व्यापक प्रसार, सघन जंगलीता का चित्र लेखकों ने सफलता के साथ चित्रित किया है। विभिन्न जलपुष्पों के वर्णनों में लेखकों की वैयक्तिक झलक भी दृष्टिगोचर होती है। उनकी दार्शनिकता, विनोदवृत्ति, कला-प्रेम, संस्कृति आदि के स्पष्ट चित्र हमारे समक्ष लिये जाते हैं। यात्राओं में इस प्राकृतिक दृष्टि का बड़ा महत्व है। आधुनिक साप्ताहिक के लेखकों को भी पर्वत के प्राकृतिक दृश्यों का वर्णन करने का अवकाश मिला और वे अपने चारों ओर प्रकृति की सुन्दर मावुरी का दर्शन करते हुए उसका स्वार्थ और विस्तृत चित्रण करने लगे।

२—दार्शनिक दृष्टि :

दार्शनिक (रहस्यवादी) प्रकृति में परम तत्त्व के दर्शन करता है और इस प्रकार प्रकृति विस्मयता के दर्शन का साध्य बन जाती है। अपनी पर्वतीय यात्राओं में वह प्राकृतिक दृश्यों पर ही अपनी दार्शनिकता का आरोप करता है। पर्वतीय यात्राओं में हमें ऐसे लेखक मिलते हैं जिन्होंने अपने यात्रावर्णनों में कहीं कहीं दार्शनिक दृष्टिकोण को भी अपनाया है। यद्यपि अधिकतर इन लेखकों ने प्रकृति पर ही बल दिया है। यात्रालेखकों ने अपने व्यक्तिगत के अनुसार समय समय पर भारतीय दर्शन के दृष्टिकोण को अपनी रचनाओं में प्रतिफलित किया है।

मनोरंजनमूलक दृष्टि

जीवन की संघर्षमयी परिस्थितियों और अतिव्यस्तता के बीच मनुष्य को अपना मन हलका करने के लिये मनोरंजन अनिवार्य होता है। भाषा के बीच भी मनोरंजन का अंश विद्यमान रहता है। कहीं कहीं अल्प उद्देश्यों के अतिरिक्त मनोरंजन के लिये भी भाषाएँ की जाती रही हैं। इन भाषाओं में लेखकों की मनोरंजनवृत्ति, प्राकृतिक दुरवस्था में तन्मयता, स्वच्छंदता, अनिश्चितता आदि के दर्शन होते हैं। मनोरंजनपूर्ण भाषाओं में भी भाषियों के कुछ उद्देश्य रहे हैं, कहीं पुरातत्त्व दर्शन, कहीं साहित्यिक भाषा, कहीं तीर्थभाषा और कहीं केवल मनोरंजन की प्रेरणा के भाषाएँ की गई हैं।

इस प्रकार की मनोरंजनवृत्ति को लेकर की गई भाषाओं में एक हलकापन, मन का उन्माद, झीझक वृत्ति आदि भाषाभाषी विद्यमान विस्तार देती हैं।

अद्यतनकाल का भाषासाहित्य अधिकतर गद्यशैली में ही लिखा गया है, पर कुछ लेखकों के भाषाग्रंथ गद्य-व्यक्तिमिश्र शैली में भी प्राप्त होते हैं। इसके अतिरिक्त निबंधशैली द्वारा भी कुछ लेखकों ने अपने भाषाग्रंथों में रसात्मकता, भावुकता और कलात्मकता का समावेश किया है। कुछ साहित्य ऐसा है जिसे केवल मनोरंजनीय साहित्य कहा जा सकता है, जिसका उद्देश्य केवल विभिन्न देशों, स्थानों का व्यापक परिचय देना मात्र ही है। कुछ भाषियों का उद्देश्य देश विदेश के व्यापक जीवन को उसके संपूर्ण परिप्रेक्ष्यों में प्रस्तुत करना रहा है। अधिकतर भाषासाहित्य संस्मरणरसक ही है, इसमें लेखकों ने अपने प्रभावों, प्रतिक्रियाओं और संवेदनाओं को अधिक महत्व दिया है जिसके कारण उनके भाषाग्रंथ अधिक साहित्यिक बन पड़े हैं। प्रकृतिचौधरी भाषा-साहित्य का महत्वपूर्ण अंग रहा है। कुछ लेखकों द्वारा विभिन्न देशों के इतिहास, संस्कृति और समाज की अनुभूतियों को समेट लिया गया है, जिससे उनके भाषाग्रंथों में उपन्यास की भी शक्ति, कहानी का सा आकर्षण और संस्मरणों की आत्मीयता और जायसिलता मिल जाती है। अल्फ्रेड कोटि के भाषासाहित्य के लिये ये तत्त्व आवश्यक होते हैं। अद्यतन काल के भाषासाहित्य में वे समस्त गुण विद्यमान विस्तार देखे हैं, जिससे भाषासाहित्य का अधिकतम उज्ज्वल प्रतीत होता है।^१



१. विशेष विचाररस के लिये देखिए लेखक का ग्रंथ 'भाषासाहित्य का उद्भव और विकास,' साहित्यप्रकाशन, मालीबाड़ा, दिल्ली।

अष्टम अध्याय

उर्दू का आधुनिक साहित्य

(१९३५-१९६६)

‘आधुनिक’ की परिभाषा आसान नहीं, इसलिये किसी बहुत बड़े बिना यह कहा जा रहा है कि आधुनिक उर्दू साहित्य का युग सन् १९३५ से आरंभ होता है। बाहिर है कि आधुनिक युग अभी समाप्त नहीं हुआ है। परंतु हम सन् ६५ से इत्तर आना नहीं चाहते क्योंकि सन् ६५ से इत्तर का साहित्य हमारे भाषियों से इतना लटा हुआ है कि उसका नाकनकता हमें साफ दिखाई नहीं दे रहा है। किसी चीज को झाक-झाक देखने के लिये आवश्यक है कि हम उस चीज से बरा दूरी पर खड़े हों।

परंतु साहित्य और राजाओं के इतिहास में एक बड़ा फर्क होता है। साहित्य राधा की तरह किसी दिन गद्दीनशीम नहीं होता कि हम यह दिन याद कर लें। साहित्य में दिन तारीख देसकर काम नहीं किया जाता। आधुनिक युग की रेखा हम सन् ३५ से कोचते हैं तो इससे हमारा मतलब यह नहीं कि विसंवर सन् ३५ का साहित्य आधुनिक नहीं है। परंतु दूसरी ओर हमारा मतलब यह भी नहीं कि आज सन् ७० में पैदा होनेवाला सारे का सारा साहित्य आधुनिक है। ३५ के उबर इकबाल, इत्तरत मोहानी, बीलाना अबुलकलाम आजाब और ज़ैमखन जैसे लोग हैं और ६५ के इत्तर जाकर अभी भी ‘अत्तर’ और ‘अर्रा’ मलसिमाली बगैरह हैं। आधुनिकता आधुनिक चेतना का नाम है। इसी लिये साहित्य को बरसों में बाँटना हमेशा लठरनाक होता है। और इसी लिये चाहे हम बात सन् ३५ से सन् ६५ तक को करें, परंतु हमें बात बहुत पहले से शुरू करनी पड़ेगी क्योंकि यह इतिहास राजाओं का नहीं है बल्कि राज्यभाषा के इतिहास का है। इसलिये बात यहाँ से शुरू करें कि उर्दू लिपि में लिखित हिंदी साहित्य की कहानी बेचनागरी लिपि में लिखित हिंदी साहित्य की कहानी से बरा असल है। यह असलता आत्मा या नाकनकतो का नहीं है। यह फर्क केवल कपड़े गले और बनाबसमार का है।

बात यह है कि मनुष्य की तरह लिपि का भी व्यक्तित्व होता है। हमने एक ऊपरी फर्क को इतना महत्व दिया कि उर्दू लिपि में लिखे जानेवाले साहित्य ही को अपनावे से इनकार कर दिया। यह करते समय हम यह भूल गए कि हम फारसी लिपि में लिखनेवाले जामसी, कुतबन, ताब और रसखान बगैरह को अपना चुके हैं। लिपि भाषा नहीं है। उर्दू साहित्य पर विचार करते समय हम इसी बात को ध्यान बाते हैं। उर्दू लिपि में लिखित हिंदी साहित्य को अपनाए बिना हिंदी साहित्य

का इतिहास अधूरा है। हम आज तक एक अधूरे इतिहास से काम चलाते रहे हैं। परंतु अधूरे इतिहास से काम चलाने की भी एक हद होती है।

उर्दू लिपि में लिखित हिंदी साहित्य को अपना नाम उर्दू भी आधारभूत है कि देवनागरी लिपि का साहित्य अपने क्षेत्र की पूरी सच्चाई को संवेष्टित नहीं करता। स्वतंत्रतावादी से पहले तक देवनागरी लिपि हिंदी ने केवल हिंदू जीवन को संवेष्टित किया है। देवनागरी लिपि हिंदी में कोई मुसलमान या सिख लेखक पैदा नहीं हुआ।^१ हिंदी साहित्य की इस कमी को उर्दू लिपि के हिंदी साहित्य ने पूरा किया। यह बात देखी जा सकती है कि देवनागरी लिपि के हिंदी साहित्य में जो युग निराला, पंत, महादेवी, यशपाल, अमृतवास नागर, जैरामप्रसाद, ज्ञानेश्वर, जगदीश शर्मा और जैनेंद्र का है वही युग उर्दू साहित्य में प्रेमचंद, अली, अन्नास, हुसैनी, सुखदेव, कृष्णचंद्र, राधेश्वर सिंह त्रिपाठी, जोश मलीहाबादी और फिरोज गोरखपुरी का है। वह हिंदू, मुसलमान और सिख नाम खुद अपने कहानी सुनाते हैं। वह उर्दू साहित्य की रंगारंगी है। परंतु इस ओर इशारा करके हम देवनागरी लिपि के हिंदी साहित्य पर सांस्कृतिकता का आरोप नहीं लगा रहे हैं। हम तो केवल यह कहना चाहते हैं कि देवनागरी हिंदी साहित्य में प्रकट होनेवाली सच्चाई भाषी से अधिक सही परंतु पूरी इतिहास नहीं है। आज हम इतिहास के जिस मोड़ पर हैं उसपर हमें अधूरी सच्चाई से काम चला लेने की आवश्यकता पड़ेगी। इसलिये आइए उर्दू लिपि के हिंदी साहित्य की बातें करें।

एक तथ्य तो यह हो सकता है कि साहित्य को कथासाहित्य, काव्य, नाटक, जीवनी और आलोचना में बांटकर लेखकों या कवियों के नाम के साथ उनकी रचनाओं की पहचान से दो बाज। साहित्य के नाम पर अधिकतर यही हो जा रहा है परंतु इससे कोई लाभ नहीं होता। इससे विचारधाराओं का पता नहीं चलता और वह भी पता नहीं चलता कि साहित्य समाज से मेल खा रहा है या नहीं। साहित्य के इतिहास को विचारों का इतिहास होना चाहिए और उससे पाठक को यह पता चलना चाहिए कि किन हालात में कैसा साहित्य पैदा होना चाहिए और कैसा साहित्य पैदा हुआ। इसी लिये हम ३५ से ६५ तक के साहित्यकारों की सूची बनाया नहीं चाहते बल्कि वह दिखाना चाहते हैं कि इस युग में उर्दू साहित्य जगत् में कैसा हुआ, क्यों, कैसे तूफान आए और कैसे कलियाँ बितकीं, अपनी बात कहने के लिये वहाँ नामों की जरूरत पड़ेगी, वहाँ नाम भी लिए जायेंगे।

१. यहाँ 'सड़ी बोली' हिंदी की बात की जा रही है इसलिये अवधी और ब्रज के कवियों का नाम लेना ठीक न होगा।

२. यहाँ से आगे उर्दू लिपि के हिंदी साहित्य को उर्दू साहित्य लिखा जायगा और देवनागरी लिपि के हिंदी साहित्य को हिंदी साहित्य क्योंकि लोगों में यह प्रचलित है।

उर्दू साहित्य में केवल दो आंदोलन चले हैं। एक को सर सैयद या अलीगढ़ आंदोलन कह सकते हैं। जिस प्रकार अलीगढ़ आंदोलन का युग आंदोलन के समर्थकों और विरोधियों में बँटा हुआ था, उसी प्रकार आधुनिक युग भी प्रगतिशील आंदोलन के समर्थकों और विरोधियों में बँटा हुआ है। और चूँकि प्रगतिशील लेखक संघ का स्थापन सन् ३५ में देखा गया इसलिये हम आधुनिक युग को वहीं से शुरू करते हैं और इसे प्रगतिशील साहित्य का युग कहते हैं।

जिस तरह भारत की पहली आजाद सरकार काबुल में बनाई गई थी उसी तरह भारतीय प्रगतिशील लेखक संघ की बुनियाद लंदन में पड़ी। यह सन् ३५ की बात है।

मुल्कराज आनंद, सैयद सज्जाद जहीर आदि ने मार्क्सवाद के प्रभाव में आकर यह सोचना शुरू किया कि साहित्यकार का काम यह नहीं है कि रईसों को कहानियाँ सुनाकर सुनाए और राजाओं मन्त्रियों की सरकार में अपनी आत्मा को कसीदे के बीघड़े में लपेटकर पेश करता रहे। वह इस नतीजे पर पहुँचे कि साहित्यकार के हाथ में साहित्य एक तलवार है और यह तलवार साम्राज्यवाद के विरोध में उठनी चाहिए। इन लोगों का खयाल यह भी था कि चूँकि क्रांति केवल मजदूर वर्ग के नेतृत्व में आ सकती है इसलिये अच्छे साहित्य को मजदूर वर्ग के पीछे चलना चाहिए यानी साहित्य को पढ़े लिखे मध्यमवर्ग की तरफ से मुँह फेर लेना चाहिए। यह लोग इस नतीजे पर भी पहुँचे कि साहित्य के पाँच में पड़ी हुई परंपराओं की जंजीर तोड़ देनी चाहिए और धर्म सबसे बड़ी और पुरानी परंपरा है। साम्राज्यवाद और मजदूरवर्ग की लड़ाई में धर्म साम्राज्यवाद का साथ देता है, इसलिये धर्म मनुष्य की सबसे बड़ी बदनसीबी है। यह सारे विचार नए और चौंका देनेवाले थे क्योंकि हम तो आजादी के संघर्ष में कालीपूजा कर रहे थे और अल्ला हो-भकबर के नारे लगा रहे थे। हमारे लिये भारत चार हाथों वाली एक देवी था और हम मंदिरों और मसजिदों में स्वतंत्रताप्राप्ति के लिये दुआएँ माँग रहे थे। यही कारण है कि सारे देश में इस आंदोलन के विरोध में एक तूफान आ गया। अंग्रेज सरकार ने भी स्थिति का पूरा पूरा फायदा उठाया परंतु जो साहित्यकार थे और जो साहित्यकार का कर्तव्य जानते थे उन्होंने इस आंदोलन का समर्थन किया। इस आंदोलन के समर्थकों में रबींद्रनाथ ठाकुर, प्रेमचंद, जवाहरलाल नेहरू, सरोजिनी नायडू, अबुलकलाम आजाद, हसरत मोहानी, काजी अब्दुल गफ्फार, मजनुं गोरखपुरी, अब्दुल हक, इकबाल, न्याज फतहपुरी और बल्लातोल जैसे महान् साहित्यकारों और देशभक्तों के नाम लिए जा सकते हैं। यह बड़े आश्चर्य की बात है कि मोहल्लास करमचंद गाँधी को इस आंदोलन की खबर न लग सकी। वह मरछे दम तक साहित्य के इस महान् आंदोलन से बेखबर रहे या फिर यह कहा जा सकता है

कि अफ़स़ातून की तरह शामद वह जो साहित्य से डरते थे ! और सच्ची बात यह है कि इंडियन नेशनल कांग्रेस के बैठते में साहित्य के लिये कोई जगह नहीं थी। हमारे राष्ट्रीय संघर्ष में कला के महत्व को स्वीकारने से परहेज किया। हिंदुस्तानी कम्युनिस्ट पार्टी कला की शक्ति को पहचान सकी इसलिये उसने अगुआई की और प्रगतिशील साहित्य का प्राबोधन कम्युनिस्ट पार्टी के हाथ में चला गया। पुनर्निर्माण भी इस प्राबोधन पर कम्युनिस्ट पार्टी के उदार चढ़ाव का असर पड़ता रहता है। हम प्रगतिशील साहित्य के पक्ष में यह देख सकते हैं कि कम्युनिस्ट पार्टी में पी० सी० बोसो का सूर्य कम तक अस्त हुआ और बी० टी० रखाबिने का सूर्य कम उबल हुआ। इस बात से यह गतीया निकाल लेना ठीक न होगा कि प्रगतिशील लेखकों से केवल 'एपीटेसनल' साहित्य पैदा किया। हम जिस युग की बात कर रहे हैं उसमें यदि अच्छा और जीवित रहनेवाला साहित्य पैदा हुआ है तो वह प्रगतिशील लेखकों ही के कलम से पैदा हुआ है क्योंकि केवल कोई प्रगतिशील कवि ही यह कह सका है कि :

मताय लीहो कलम छिन गई तो क्या पल है,
कि खूने विल में हुबो ली हैं जंगलियां मैने ॥
जहाँ बर मुहर लगी है तो क्या, कि रक्त भी है,
हर एक हलकए जंजीर में जहाँ मैने ॥

यह दोनों शेर फ़ैज अहमद फ़ैज के हैं। वह इतिहासकार फ़ैज को पाकिस्तानी कवि इसलिये नहीं मानता कि फ़ैज की सामग्री की उम्र पाकिस्तान की उम्र से ज्यादा है।

यह बड़ी विलक्षण बात है कि कोई सवा बी बरस पहले गालिब भी यही बात कह चुके हैं :

मिलते रहे जुनू की हिकायते खूँ क्या,
हर बंद इसमें हाथ हमारे कलम हुए ॥

साहित्य का इतिहास मिलने में यही कठिनाई होती है कि यहाँ जो रास्ता बर जाता है वह भी जीवित रहता है। यही कारण है कि साहित्य के इतिहास में जन्म और मृत्यु की तारीखों का इसके सिवा कोई और महत्व नहीं कि वह तारीखें यह सब करने में सहायक होती हैं कि लेखक को किस समाजी कसौटी पर कसा जाय। कहने का मतलब यह है कि चूँकि १४ अगस्त सन् ४७ को पाकिस्तान बन गया इसलिये हिंदुस्तानी कवि फ़ैज अहमद फ़ैज भी पाकिस्तानी हो गए। फ़ैज का व्यक्तिगत भारतीय है। यूँ ही पाकिस्तान का नागरिक होने के बाव भी जो बोस

१. इस इतिहास में उन कवियों की बातें नहीं की जा रही हैं जो पाकिस्तान बन जाने के बाद कवि हुए हैं और पाकिस्तान के वैवाचकी नागरिक हैं।

मसीहवादी या न्याय फतहपुरी या लेख इत्यादिवादी हैं उन्हें हम पाकिस्तानी साहित्यकार नहीं मान सकते। राजनीति और साहित्य की सीमाएँ एक नहीं होतीं। साहित्य में जो भारत धनी तक पूरी तरह तकदीर नहीं हुआ है क्योंकि :

जहाँ ये नुहर लगी है तो क्या, फिर कहीं है

हर एक हलफ़ खंवीर में जहाँ मैंने ॥

यह बात साधुनिक युग में भी सही है। यही बात गालिब के युग में सही थी। यही बात पहले पहले और उनकी और के जमाने भी इतनी ही सही थी।

एक उछता है तो लौ जलने को जा जंटे हैं।

मुहूर्तों से है ये बस्तूर हमारे बाँ का ॥

और पीछे जाया जाय तो यही बात और पीछे भी सुनी जा सकती है। बाहिर है कि गालिब और और प्रगतिशील लेखक संघ के बैर नहीं थे। तो इससे यह नतीजा निकला कि प्रगतिशील आंदोलन और प्रगतिशील साहित्य दो चीजें हैं। प्रगतिशील साहित्य या और प्रगतिशील लेखक संघ नहीं था। प्रगतिशील साहित्य है और प्रगतिशील लेखक संघ नहीं है। परंतु जब कुछ भलाए हुए शीखानों ने सन् ३५ में प्रगतिशील साहित्य का स्थाप देखा तो उन्होंने यह जकरी जाना कि हर पुरानी चीज को छोड़ दिया जाय। यह अपनी भलाहट और नए नये जेस में यह नूल नए कि नया साहित्य पुरानी नरंपराओं से निकलता है जैसे ही जैसे जमीन का सीना काढ़कर नई कोपल खिर निकलती है। साहित्य में कई युग साथ साथ चलते हैं। यही कारण है कि प्रगतिशील कलाकारों ने जो पहला संग्रह 'भंगारे' प्रकाशित किया, उसमें साहित्य कम या और छोड़-छोड़ दिया। इस संग्रह में रखी गई, प्रथम धनी और सिन्धे हसन बनेरा को कहानियाँ थीं। शुरू को इन कहानियों में जराबो यह भी कि यह कहानियाँ केवल विरोध की कहानियाँ थीं, यह किसी चीज का समर्थन नहीं कर रही थीं। नतीजा यह हुआ कि उर्दू जगत् इस नए साहित्य के विरोध में पंक्ति खींचकर खड़ा हो गया। ब्रिटिश सरकार के लिये इससे ज्यादा खुरो को बात और क्या हो सकती थी। यह कितना बन्ध कर भी गई और स्वतंत्रताप्राप्ति के २३ बरस बाद भी इस कितना पर से कानून का पर्दा नहीं हटा है। साहित्य के दृष्टिकोण से इस कितना का महत्व केवल इतना है कि यह प्रगतिशील लेखकों का पहला कथासंग्रह है। साहित्य की सतह पर प्रगतिशील लेखकों का पहला बलावेब 'संघन में एक रात' है। यह संघन में कबनेवाले हिंदुस्तानी लड़कों और लड़कियों के जीवन की एक रात की कहानी है जिसे संघन सञ्चार बहीर ने बड़े मेहनत और बड़े धाम और धंवीरता से सुनाया है। सञ्चार बहीर ने फिर कोई कहानी नहीं लिखी परंतु 'संघन में एक रात' लिखकर उन्होंने खुद अपने बड़े तरीक और मुसकुराते हुए लकीरे

कलम है इस युव के सदैव साहित्य के इतिहास में अपना नाम बिना दिया है।' परंतु इस एक कहानी के बाद उन्होंने फिर कोई कहानी नहीं लिखी। यह संघटन बनाने में लग गए और यूँ एक जीता जायदा कलम बयबरव जाया हो गया। सज्जाद जहीर के कलम में वो शक्ति है वह न रशीद जहाँ के कलम में था, और न मिर्ज़े हुसैन के कलम में। यहूदय अली का कलम कुछ दिन बयबरव जीता रहा। यहूदय अली आज भी पाकिस्तान में जिंदा है परंतु उनके कलम का रंग देखकर कोई नहीं कह सकता कि इसने सन् १५ में प्रगतिशील लेखकों के मेनिफेस्टो पर हस्ताक्षर किया होगा।

प्रगतिशील लेखक संघ की पहली कान्फेंस अग्रेस सन् १६ में हुई। यह बात बड़ी दिलचस्प है कि प्रगतिशील लेखकों ने अपनी पहली कान्फेंस ललनऊ में की, जो परम्परावादी साहित्य का बहुत बड़ा गढ़ था और जहाँ हुकीम साहबे आलम की तूती बोल रही थी।

मुंशी प्रेमचंद ने इस कान्फेंस की सदस्यता की। रबीन्द्रनाथ ठाकुर भी तो न सके परंतु उन्होंने इस कान्फेंस को एक पत्र बयबरव लिखा :

‘जनता से अलग रहकर हम बिलकुल अकेले रह जायेंगे। साहित्यकारों को इसानों से मिल जुलकर उन्हें पहचानना है। मेरी तरह एकांतवास में रहकर उनका काम नहीं चल सकता। मैंने एक लंबे समय तक समाज से अलग रहकर, अपनी सावना में जो मूल की है, अब मैं उसे समझ गया हूँ और यही कारण है कि आज यह लसीहत कर रहा हूँ। मेरी चेतना की यह भाव है कि मानवता और समाज से प्रेम करना चाहिए। अगर साहित्य अनुप्यता का अभिन्न अंग न बनेगा तो वह असफल और अस्वीकृत रहेगा। यह वास्तविकता मेरे दिल में सत्य के प्रकाश की भाँति प्रकाशमान है और तर्क उसे बुझा नहीं सकता।’

उस कान्फेंस ने यह एलान किया कि इन समय भारतीय समाज में क्रांतिकारी परिवर्तन हो रहे हैं और मरणात्य प्रतिक्रियावाद जिसकी मृत्यु बयबरवभावी

१. पिडी काँस्त्रेसी काँड में उनकी सजा हो गई तो जेल में सज्जाद जहीर ने दो किताबें लिखीं। ‘रोशनार्ई’ और ‘जिके हाफिज’। ‘रोशनार्ई’ में उनकी यादें हैं जो प्रगतिशील आंदोलन और प्रगतिशील साहित्य की समझने में मदद करती हैं। दूसरी किताब में ईरान के कवि हाफिज के काव्य का मूल्यांकन किया गया है—लेख से उन्होंने रबीन्द्रा सज्जाद जहीर को जो पत्र लिखे थे वह भी महत्वपूर्ण हैं। मुकेश जिंदा। सन् ६४ में उनके गद्य काव्य का संग्रह ‘पिचला नीलम’ भी छपा तब पता चला कि सज्जाद जहीर, जो प्यार में बन्ने भाई कहे जाते हैं, कवि भी हैं। ‘पिचला नीलम’ के बारे में आगे बातें करेंगे क्योंकि यह काव्यसंग्रह भी ‘संजन में एक रात’ ही को तरह महत्वपूर्ण है।
२. अली सरदार जाफरी : तरकी पसंद अदब।

धीर निश्चित है, अपने जीवन की शक्ति बढ़ाने के लिये पानलों की सति ह्रास पाँव मार रहा है। पुरानी सम्प्रदाय के ढाँचे के टूटने के बाद से हमारा साहित्य एक प्रकार के पलायनवाद का शिकार रहा है और जीवन की वास्तविकताओं से मुँह मोड़कर, लोकली भाष्यात्मिकता और जड़ धारसवाद में शरण लेता रहा है जिसके कारण उसकी रचों में नया जून प्राण बंध हो गया है और साहित्य में बहुत अधिक कलावाद और गुमराह करनेवाले दृष्टिकोण का शिकार हो गया है।

भारत में साहित्यकारों का यह कर्तव्य है कि वे भारतीय जीवन में प्रकट होनेवाले परिवर्तनों को संपूर्ण रूप से अभिव्यक्ति दें और वैज्ञानिक एवं बौद्धिक चिंतन को बढ़ाते हुए, प्रगतिशील आंदोलनों का समर्थन करें। उनका यह कर्तव्य है कि वे इस प्रकार की आलोचना का प्रचलन करें, जिससे ज्ञानदान, धर्म, सेवक, युद्ध और समाज के विषय में प्रतिक्रियावादी और पुनरुत्थानवादी विचारों को रोकथाम की जा सके। उनका कर्तव्य है कि वे ऐसी साहित्यिक प्रवृत्तियों को बढ़ाने से रोकें जो सांप्रदायिकता, जाति, रंगभेद और मानव के शोषण का पक्ष लेती हैं।

हमारे संघ (प्रगतिशील लेखक) का उद्देश्य साहित्य और कला को इन प्रतिक्रियावादी वर्ग और तत्त्वों के जंगल से छुड़ाना है जो अपने साथ साहित्य और कला को भी पतन के गर्त में प्रवेश देना चाहते हैं और इसे जीवन का सच्चा चितेरा तथा अभिव्यक्ति को उज्ज्वल बनाने का एक सफल माध्यम बनाना चाहते हैं। हम अपने-आपको भारतीय संस्कृति की अनेक परंपराओं का उत्तराधिकारी समझते हैं। और उन परंपराओं को भ्रमनाते हुए हम अपने देश में हर प्रकार के प्रतिक्रियावाद के विरोध में संपर्क करेंगे और हर ऐसी भावना का प्रतिनिधित्व करेंगे जो हमारे राष्ट्र को एक नया और बेहतर जीवन का मार्ग दिखाएगी। इस काम में हम अपने और दूसरे देशों की सम्प्रदाय और संस्कृति से लाभ उठाएंगे। हम चाहते हैं कि भारत का नया साहित्य, हमारे जीवन के मूल प्रश्नों और समस्याओं को अपना विषय बनाए। यह भूख, गरीबी, सामाजिक पतन और पराधीनता की समस्याएँ हैं, हम उन समाज व्यर्थ संस्कारों का विरोध करेंगे जो हमें, लाचारी, सुस्ती और अंधमति की ओर ले जाता है। हम उन समाज वालों को जो हमारे आलोचना शक्ति को उभारती हैं और रीति रिवाजों और संस्थाओं की बुद्धि की कसौटी पर परखती हैं प्रगति और परिवर्तन का माध्यम समझकर स्वीकार करते हैं।

यह एलान कई एतबार से महत्वपूर्ण है। सर सैयद आंदोलन ने इस प्रकार का कोई एलान नहीं किया था। हाली के 'मोहम्मद खोरो, खायरो' ही उस आंदोलन

१. अली सरदार जादरी : तरकी पसंद अदब, दूसरा संस्करण, प्रका० अंजुमन तरकीबिये उर्दू।

का मेनिफेस्टो है। इस मुमिका के अन्तर्गत सर लेबर के बिचरे हुए भेद हैं। 'लेबर-मवमेंट' में प्रकट होनेवाले छिन्नों के बिचार हैं। 'घाबे हवा' में बिलारी हुई मुहम्मद हुसैन आजाज की बातें हैं और डिपटी नबीर अहमद के उपन्यास और उनकी लिखी हुई कुरआन की तफसीर की भाषा है जिससे कतीजे निकाले जा सकते हैं। परंतु सर लेबर आंदोलन ने न तो लेखकों का कोई संघ ही बनाया और न तो कोई कार्यक्रम करके साहित्य के बारे में अपने दृष्टिकोण को किसी अस्थाप में स्पष्ट करके रखा। यह केवल एक आंदोलन था—संघटन नहीं था। अंग्लिशोन् आंदोलन वही आंदोलन था जिसने साहित्यकारों का एक संघटन बनाने की जरूरत महसूस की, और इसी सिये यह आवश्यक है कि हम इस आंदोलन को अच्छी तरह पहचान लें।

अनले वक्त के लोगों ने इस आंदोलन का विरोध किया। वहाँ मौलाना हसरत मोहानी, काजी अब्दुल गफ्फार और बक़्त मोरसपुरी के नाम साक्षर पर लिख सकते हैं। परंतु अनले वक्तवालों में कुछ आधुनिक आत्माएँ भी थीं जिनका पूरा समर्थन और बल इस आंदोलन को मिलता रहा।

ये दिन भारत में बड़े खल पुख्त के दिन रहे हैं। सन् २१ के चुनाव हो चुके थे। मुसलिम लीग मुसलमानों में बड़ पकड़ चुकी थी। सन् २१-२२ में लगाए हुए हिंदू मुसलिम माई माई के नारों की आवाज भीमी पड़ चुकी थी। परंतु 'इकिलाब जिंदाबाद', 'बंदेमातरम्', 'मारस माता की जय', 'सारे जहाँ से अच्छा हिंदोस्ता हमारा' और 'बोनोभरव हमारा हिंदोस्ता हमारा' की आवाज से वातावरण ठंडा ठंडा बरा हुआ था। इन आवाजों में दिल की आवाज सुनना मुश्किल है। इसलिये जरूरी है कि ऊँची आवाज में बातें की जा सकें। यही कारण है कि अंग्लिशोन् साहित्य का स्वर ऊँचा है। इतना ऊँचा है कि जो एकदम से गूँजनेवाले नारे चुन हो जायें तो पता चले कि यह साहित्यकार बिल्ला रहे हैं। परंतु जिस आवाजों ने वातावरण में यह साहित्यकार काम कर रहे हैं उसमें साधारण स्वर के गुम हो जाने का डर है।

स्वर के ऊँचे होने के कारण कई और कठिनाइयाँ पैदा होती हैं। असाधारण स्वर में साधारण बात नहीं की जा सकती। इसलिये यह अंग्लिशोन् लेखक इसके सिवा और कुछ कर भी नहीं सकते थे कि साधारण को असाधारण बनाएँ। यही कारण है कि अंग्लिशोन् साहित्य समाजवादी अर्थवाद के रास्ते पर न चलकर रोमांटिसिज्म के रास्तों पर चल रहा है। चुनावों यह बात साफ-साफ बिलामी देती है कि मार्क्सवादी चेतना रखनेवाले अंग्लिशोन् कवियों पर जोर

१. हैदराबाद में होनेवाली सन् ४५ की कांग्रेस में अस्तीलता के खिलाफ प्रस्ताव आया तो मौज्जादों ने उसका समर्थन किया और हसरत मोहानी और काजी अब्दुल गफ्फार जैसे बड़ों ने विरोध।

मलीहाबादी जैसे कमाली कवि की परछाई पड़ रही है। 'अवातंन' की चुन में यह भीर, शालिब, बर्द, कायन, मोमिन, आसिस, अनीस, और हुसैन और बराक़र मसीम को रही कागज के टुकड़ों की तरह टोकरी में झड़कर मसीर अफ़सरवादी जैसे दूसरे बर्ग के कवि के दीवान की गर्व झड़ रहे हैं, और लूई धरागाँ, पैन्को मक़्का, मायाकाम्स्की और त्रिट्स्वैन जैसे छोटे कव के वैयक्तियों की पूजा कर रहे हैं। फिर भी यह साहित्य बीवित है। इसकी छाँटों की आवाज सुनी जा सकती है। यह बड़ नहीं है सक्रिय है। समय से इसका स्वर मिला हुआ है।

यहाँ यह बात ध्यान में रखने की है कि हिंदुस्तानी कम्युनिस्ट पार्टी वन चुकी है परंतु यह गैरकानूनी है। बानी बनी लोग कई कमियों में आने जाने के बाद पार्टी के बैरर होते हैं। इसलिये अपनी अफ़सरवादियों के लिये कम्युनिस्ट होना संभव नहीं है। केवल तबे और ठुंके ठुंकार हुए लोग कम्युनिस्ट हैं। यह लोग आकाशवा प्रगतिशील साहित्य के आंदोलन में विसचस्पी नहीं के सकते क्योंकि यह आंदोलन अंदर आरंभ नहीं और कम्युनिस्ट अपनी तक इंग्रियन नेशनल कांग्रेस में हैं। इसलिये इस प्रगतिशील आंदोलन में यह लोग भी हैं जो कम्युनिस्ट नहीं हैं। इस सिलसिले में क्वाका अहमद अम्बास, अपनी अबाद ज़ेदी, सावर भिबामी, बलासत हुसैन मंटो, अर्पेनाथ अरक, बलवंत सिंह, राजेंद्र सिंह बेदी और इसमत चुगताई बौरह के नाम लिए जा सकते हैं। कुछ ऐसे बुजुर्ग भी आए जो साहित्य की छक्ति को जानते थे और साहित्यकार के ऐतिहासिक कर्तव्य से वाफ़िफ थे। हसरत मोहानी, काजी अम्दुल गफ़ार, ज़िगर मुरादाबादी, फिराक गोरखपुरी और अबनू गोरखपुरी के नाम इस सिलसिले में लिए जा सकते हैं।

दूसरी तरफ़ सोमाथ अफ़सरवादी, बाफ़र अपनी साँ बसर, नूह नारवी, माहिस्स काबिरी और शस बगाना बंगेजी जैसे लोग हैं। यह लोग आपस में लड़ रहे हैं परंतु प्रगतिशील साहित्य के विरोध में यह लोग एक हैं। बड़ी हद तक यह लोग ठीक कह रहे थे। इन लोगों का कहना यह है कि प्रगतिशील साहित्य वर्म, रीति और परंपरा का विरोधी है, यह बात अपनी बग़ह ठीक है। इनका कहना यह भी है कि यह प्रगतिशील साहित्यकार भाषा का आदर नहीं करते और कम्युनिस्ट के बने बनाए नियमों को तोड़ते हैं। यह बात भी अपनी बग़ह ठीक है। इनका कहना यह भी है कि यह साहित्य अरलील है और नौ बहनों को नहीं पढ़ाया जा सकता। यह बात भी एक हद तक ठीक है। मंटो की कहानियाँ 'बू', 'काली शलवार' और 'ठंडा मोरत' अवरय विवादास्पद हैं। इसमत चुगताई की कहानी 'सिहाफ़' के बारे में भी यही बात कही जा सकती है। हुसैन अफ़सरवादी की कहानी 'फ़िसल' भी इसी कबीले की कहानी है। यह बात अपनी बग़ह सही है कि इन कहानियों में जिन समाजी गंथियों को उभारा गया है वह गंथियाँ हमारे समाज में हैं परंतु गंथियों

को संभाजी जिंदगी से अलग करके बयान करना बर्णार्थवाद नहीं है। बर्णार्थवाद नाम है वर्तमान को भूतकाल और भविष्य के भट्ट खिलसिले में देखने का। बर्णार्थ नाम है एक क्षण को दूसरे क्षणों के साथ देखने का। इन प्रगतिशील लेखकों ने यही नहीं किया। इसमठ चुगटार्ई का 'लिहाफ' किसी उपन्यास में ओढ़ा जाता या मंटो ने 'ठंडे मोहल' की दूकान किसी उपन्यास के पन्नों में खोली होती जहाँ और दूकानें भी होतीं तो इन कथाकारों पर अस्वीलता का आरोप न लगता। परंतु इसमठ, मंटो और हुसैन असकरी ने यह क्षण समय की निरंतरता से अलग करके दिखाए हैं और इसी लिये शायद यह अस्वील हैं।^१ और यह कहानियाँ अथवा इस क्रांति नहीं कि राशिदुल खैरी की मासिक पत्रिका 'इसमठ' में प्रकाशित होनेवाली कहानियाँ और स्वाजा हुसैन लिजामी की 'बेगमाते दिल्ली के घासू' जैसी किताबें पढ़नेवालियाँ इन्हें पढ़ें। मैं कहूँ तो अलग रही यह कहानियाँ तो बहुत हैं 'माइयो' के लालक भी नहीं। 'कामशास्त्र' लिखा गया होगा कभी इस देश में परंतु अब यह शास्त्र नहीं पढ़ाया जाता और यदि कोई मतगणना को जान तो मान 'माई बहन' यह नहीं बता पाएंगे कि इसमठ चुगटार्ई की कहानी 'लिहाफ' के अंदर क्या हो रहा था। इसलिये यह कहानी एक कुरेद की भावना पैदा कर सकती है और इसलिये यह लेखक इस कहानी को, और इस जैसी दूसरी तमाम कहानियों की अस्वील मानता है और मैं वहीं की लेखक उन बूढ़ों से सहमत हूँ जो प्रगतिशील साहित्य पर अस्वीलता का आरोप लगाते हैं। परंतु यह बातें कहकर बात अजीमाबादी, मादिल्ल कादरी, आफर अली खाँ अमर और चरेलू बड़े बूढ़ों ने जो नतीजा निकाला वह गलत था। उनका कहना था कि प्रगतिशील साहित्य साहित्य ही नहीं है।

इसी बीच में एक दिन दूसरा महायुद्ध शुरू हो गया। वास्तव में ऊपर जिन कहानियों की बात की गई है वह सबकी सब महायुद्ध के छिड़ जाने के बाद लिखी गई हैं।

यह महायुद्ध प्रगतिशील साहित्य के आंदोलन में एक महत्वपूर्ण मोड़ है। इस युद्ध ने इस आंदोलन में दरार डाल दी, और यह केवल एक कम्युनिस्ट आंदोलन होकर रह गया। जैसे ही अमनी ने कस पर आक्रमण किया वैसे ही कम्युनिस्ट पार्टी ने युद्ध को 'कीमी जंग' बना दिया^२। प्रगतिशील लेखक संघ में कई लोगों ने इस बारे का विरोध किया। इन लोगों में स्वाजा अहमद अम्बास, हबातुल्लाह धंधारी और अली अबाद जैदी के नाम खास तौर पर लिए जा सकते हैं। स्वाजा अहमद अम्बास ने जंग को 'कीमी जंग' न मानने के बाद भी अपने आपको संघ से अलग नहीं किया।

१. 'शायद' इसलिये कहा गया कि अवास्तवों ने इन्हें अस्वील नहीं माना।

२. बंबई से निकलनेवाले कम्युनिस्ट साप्ताहिक का नाम भी 'कीमी जंग' रखा गया।

परंतु ह्यानुस्लाह अंसारी और अली जवाब जैदी अलग हो गए। प्रगतिशील आंदोलन को त्यागे हुए साहित्यकारों की टूँडिडी यह है कि प्रगतिशील लेखक संघ से अलग होने के बाद उन्होंने देखा कि देश में कोई पत्रिका ऐसी नहीं जिसमें वह अपनी कविताएँ और कहानियाँ प्रकाशित करवा सकें। सारी पत्रिकाएँ प्रगतिशील लेखकों के कब्जे में थीं और यह लोग उन मासिक या साप्ताहिक पत्रिकाओं से नाता जोड़ नहीं सकते थे जो परंपरावादी या धार्मिक थीं।

यह वह दिन है जब सरकार प्रगतिशील और मार्क्सवादी लेखकों पर मेहरबान है। चुनावे आल इंडिया रेडियो पर भी इन्हीं लोगों का कब्जा है। कृष्णचंद्र, मंटो, अरफ़ रेडियो पर कब्जा किए बैठे हैं। दूसरी तरफ़ प्रगतिशील आलोचक इसे अपना धार्मिक कर्तव्य समझे बैठे हैं कि हर उस चीज़ की तारीफ़ करना है जो किसी प्रगतिशील लेखक ने लिखी है। मार्क्सवाद उनका फनसफा नहीं था धर्म था। इहतिशाम हुसैन, आलेअहमद सुकर, मुमताज हुसैन—गरज कि यमनूँ मोरलपुरी तक अपने इस धार्मिक कर्तव्य का पालन कर रहे थे। यही कारण है कि अच्छे आलोचक मिलने के बाद भी प्रगतिशील आलोचना का स्तर बहुत नीचा है। इन बातों से यह नतीजा नहीं निकालना चाहिए कि यह प्रगतिशील आलोचक बच यूँ ही हैं क्योंकि ईमानदारी की बात तो यह है कि यह केवल यक़ाह है कि सर सैयद, हाली, जाज्जद, शिबली या बाद में आकर बिश्मिली आलोचक थे। आलोचना तो प्रगतिशील आंदोलन के साथ शुरू हुई। यह देखा जा सकता है कि सर सैयद और उनके साथियों की तरह यह प्रगतिशील आलोचक शब्दों के सागर के किनारे लड़े लहरें नहीं गिनते। यह कविता या कहानी के अंदर उतरने का प्रयत्न करते हैं। यह विवेचन करते हैं। यक़-तरफ़ा होने के बाद भी इन प्रगतिशील आलोचकों ने अपने ऐतिहासिक कर्तव्य को पूरा किया है परंतु यह प्रगतिशील आलोचना छोटे छोटे लेखों में बिलसरी पड़ी है। इन आलोचकों ने किसी एक लेखक या किसी एक किताब पर क़िताब लिखने का साहस नहीं किया और न तो इन्होंने आलोचना के नियम बनाने की कोशिश की। आलोचना की शब्दावली का कोई कोश भी नहीं बना, जिससे पाठक को पता चलता कि किस शब्द का क्या अर्थ है। एक ही शब्द दो या दो से ज़्यादा अर्थों में इस्तेमाल होता रहता है और पाठक उलझकर रह जाता है। परंतु यहाँ तीन आलोचकों का चिक्र करना आवश्यक है। मुमताज हुसैन, डाक्टर ख़ुर्शीदुल इस्लाम और खलीलुर्द्दमान आज़मी। मुमताज हुसैन ने मोर अम्मन की कहानी 'बाग़ो बहार' पर एक बड़ी गंजीर भूमिका लिखी। डाक्टर ख़ुर्शीदुल इस्लाम ने रसवा के उपन्यास 'उमराब जान घवा' पर अपनी भूमिका लिखकर उर्दू आलोचना के इतिहास को एक नए रास्ते पर चलाया और खलीलुर्द्दमान आज़मी ने 'शोकहमये कलाम आतिश' लिखकर यह बताया कि प्रगतिशील आलोचक ही पुराने साहित्य को आधुनिक बनाने का कर्तव्य पूरा कर सकते

है।^१ ऐसा नहीं है कि उर्दू में इस प्रकार का काम ही नहीं हो रहा था। डॉक्टर युसुफ हुसैन खाँ, डाक्टर मोर और इस प्रकार के दूसरे लोग जो अङ्ग परंपराओं और मुर्दा रीतिथों के पुजारी हैं, बड़ाबड़ा किताबें लिख रहे हैं परंतु चूंकि उनकी धालोचना के स्वर समय से मिनने हुए नहीं हैं इसलिये उनकी धालोचना भी अङ्ग और मुर्दा है। उससे पुराने खयालों और पुराने कागज की महक आती है और इसलिये उनका कोई आधुनिक अर्थ नहीं है। यह युसुफ हुसैन खाँ वगैरह वास्तव में शिबली और मुहम्मद हुसैन आजाद के समकालीन हैं।

यूं हम बातों में दूसरे महायुद्ध से आगे निकल आए। बात यह है कि साहित्य के इतिहास के पांवों में दिनों और तारीखों को बेड़ी नहीं डाली जा सकती। चूंकि धालोचना में थोड़ी सी असहिष्टता को मिलावट भी है इसलिये यह उचित दिखाई दिया कि धालोचना की बात यहीं खत्म कर ली जाय।^२

कहने का मतलब यह है कि उर्दू साहित्य के बाजार में केवल प्रगतिशील आंदोलन का सिक्का चल रहा था और जो इन बायरे के बाहर था वह किसी काबिल न था। प्रगतिशील होकर मशहूर होने में भी बड़ी आसानियाँ थीं। इसलिये वह लोग भी प्रगतिशील लेखक बन गए जिन्हें अपनी नासायकी के कारण नीकरी

१. इस लेखक ने भी पास गगाना खंगोली की शायरी के कस बल को देखा और उनपर एक किताब लिखी और एक हफ्ता तक इस इलजाम का जवाब दिया कि प्रगतिशील लेखक पार्टीबंदी करते हैं और बिरोधियों को अच्छाई नहीं देख पाते। इस लेखक ने पी एच० डी० के लिये 'बास्ताने तिलिस्मे होशखबा' पर बीसति लिखकर उर्दू क्लासिकल साहित्य को आधुनिक अर्थ देने की एक राह निकाली।

२. धालोचना की बात कलीमुद्दीन अहमद का जिक्र किए बिना पूरी नहीं हो सकती। कलीमुद्दीन अहमद उर्दू साहित्य को अंग्रेजी कीते से नापते हैं और इसी लिये उन्हें सारा उर्दू काव्य बेमानी और लचर दिखाई देता है। 'उर्दू शाहरी पर एक मजूर' में उन्हें मजूर के सिवा कोई कवि ही नहीं दिखाई दिया। परंतु 'उर्दू में कन्ने बास्तान गोई' उनकी बहुत बड़ी बेन है और यह इस किताब के लिये याद रखे जायेंगे। इसके इलावा उन्होंने धालोचना की है वह 'हास्य रस' में है। बास्तानों पर बिकार अजीब ने भी एक अच्छी किताब लिखी, 'हमारी बास्तानें' परंतु इसमें दुनिया की सबसे बड़ी बास्तान 'तिलिस्मे होशखबा' ही का जिक्र नहीं है। प्रोफेसर खाना अहमद कास्की ने 'मीर' पर एक किताब लिखी जिसपर उन्हें साहित्य अकादमी का पुरस्कार मिला परंतु इस किताब में बड़ी गलतियाँ हैं।

नहीं मिल रही थी या जो किसी रईस लड़की के इरक में असफल हुए थे—या जिन्हें घातकबाद पसंद था। इसलिये भीड़ बढ़ती गई और लोग कम होते गए। फिर भी जो यह भीड़ छाँटी जाय तो कुछ बचकते हुए चेहरे दिखाई देते हैं। कवियों में जोश, साद अरिफी, मजाज, जजबी, फिराक मोरखपुरी, अली सरदार जाफरी, परबेज शाहिदी, मखदूम मोहिउद्दीन, फैज अहमद फैज, अहमद नबीम कासिमी और अखतर अन्सारी के साथ साथ मजकह सुलतापुरी, कैफी भाजमी, साहिर लुधियानवी, वामिक जौनपुरी, न्याज हैदर, अखतरुल ईमान, सलाम मखलीशहरी और मसऊद अखतर जमाल के नाम लिए जा सकते हैं। कथाकारों में कृष्णचंद्र, राजेंद्रसिंह बेदी, सभादत्त हुसैन मंटो, इसमत चुगताई, रूबाजा अहमद अन्वास, गुलाम अन्वास, अहमद नबीम कासिमी, सप्रेमनाथ अरक, बलवंतसिंह के नाम याद आते हैं। व्यंग्य में कन्हैयालाल कपूर, कृष्णचंद्र और फिक्र ठोंसवी के नाम आते हैं। आलोचना में मजनों, एहतिशाम हुसैन, आले अहमद सुकर, मुमताज हुसैन के नामों के साथ सरदार जाफरी फैज और कृष्णचंद्र के नाम आते हैं जो बाकायदा आलोचक नहीं परंतु जिन्होंने कुछ महत्वपूर्ण भूमिकाएँ ली हैं। इन नामों के निकल जाने के बाद बचता हो कीम है। हाँ, व्यंग्य में प्रगतिशील लेखकों के पास रशीद अहमद सिद्दीकी का कोई जबाब नहीं है। और चूँकि इनका कोई जबाब नहीं है इसी लिये यह उन दिनों को झेल भी गए जब प्रगतिशील विचारधारा का विरोध करना लगभग असंभव था। कवियों में सीमाब अहमदराबादी, नूद नारवी, जाफर अली खान, आरजू लखनवी और बास यगाना चगेजी बचते हैं। इनमें भी आरजू और बास यगाना के बिना किसी की शाबरी में यह कस बल नहीं कि प्रगतिशील आंदोलन की आँखों में आँखें डाल सके। आरजू एक सामाजिक आदमी थे और कलकत्ते में पड़े हुए फिन्सी गीत लिख रहे थे। यगाना ने प्रगतिशील आंदोलन से जोड़ा लिबा और शायद यहाँ कारण है कि कम्युनिस्ट पार्टी के 'कीमी शारुल इशाअत' ने उनका काव्यसंग्रह प्रकाशित किया। कथाकारों में केवल दो—हुषातुल्लाह अंसारी और अजीज अहमद बचते हैं जो इस खेमे से बाहर घूम में लड़े गालियाँ बक रहे हैं। रही आलोचना, तो आलाचकों में एक भी ऐसा नहीं रहा गया जिसकी बात माननेवाला उसके बिना कोई और भी हो।

प्रगतिशील लेखकों ने सन् ४२ के आंदोलन का विरोध किया। इस बहस का संबंध राजनीति से है कि यह करके उन्होंने अच्छा किया या बुरा, परंतु महायुद्ध

१. कुरंतुल ऐन हैदर और मुमताज शीरी भी हैं; और एक इबराहीम अलीस भी हैं। मुमताज शीरी तो न जाने कहाँ डूब गईं, इबराहीम अलीस पाकिस्तान जाकर 'मुसलमान' हो गए और हिंदुस्तान बुरमनी की इतबल में धँस गए। कुरंतुल ऐन हैदर अबतक जी रही हैं क्योंकि पाकिस्तान जाने के बाद उन्हें यकीन आया कि उनका बल हिंदुस्तान है। वह लौट आई— अपनी 'आग का हरिया' लेकर।

के धर्म को उन्होंने अपने धांदोलन के फैलाव के लिये इस्तेमाल किया और इस कार्य में वह सफल हुए। यह तै करना हमारा काम नहीं कि यह खोवा भँहवा पड़ा या बस्ता।

सन् ४२ के धांदोलन के विरोध का धर्म वह नहीं निकालना चाहिए कि वह लोग धर्मजों के दोस्त हो गये या देश की आजादी के संघर्ष से कट गए थे। वह कहना यूँ ठीक नहीं कि इनमें से दो एक के सिवा सभी ठपे हुए और हमतिहान से पूरे बूढ़े हुए देशभक्त हैं। पाकिस्तान बनने के बाद उर्दू के मुसलमान प्रगतिशील लेखकों में से जोश और तेज इलाहाबादी के सिवा कोई पाकिस्तान नहीं गया। इन बातों के भलाबा खुद प्रगतिशील साहित्य उनको देशभक्ति का गवाह है। जोश मलीहबादी ने ठीक सड़ाई के दिनों में अपनी कविता 'इस्ट इंडिया के फरजंदों के नाम' लिखी। यह कविता पिघले हुए फौलाद की तरह बह रही है और जिसके पास से होकर गुजरती है वह इसकी भाँव महसूस करता है :

मुजरिमों के बास्ते जेबा नहीं यह शोरो सैन ।
कल यजाओ सिख से और आख बनते हो हुसैन ।
खर ऐ सौबायरो अब है तो बस इस बात में ।
बकत के फर्मान के आगे झुका हो गरदन ।
इक कहानी बकत सिक्खेगा नए जलमून की ।
जितकी मुर्खों को जरूरत है तुम्हारे खून की ।
बकत का फर्मान अपना बल बदल सकता नहीं ।
मीत टल सकती है यह फर्मान टल सकता नहीं ।

मल्लभूय मोहउद्दीन बोले :

रात के हाथ में एक कासवे बरपूजापरी'
यह बमकते हुए तारे ये बमकता हवा जाँव
भील के मूर में, मणि के उजाले में भगन
... इस धँधरे मे वो मरते हुए जिस्मों की कराह
... खंदकें
बाड़ के तार
बाड़ के तार में उलझे हुए इंसान के जिस्म
और इंसान के जिस्मों ने वो बँडे हुए गिट्ट

१. नील माँगने का प्याला ।

वो तड़कते हुए सिर
 मध्यमें हाथ कटी, पाँव कटी
 सास के डबि के इस पार से उस पार तक
 सब हवा

'... रात के भाँचे पे आबुर्दा' सितारों का हज़ूम
 सिर्फ़ झुर्सादे-दरलगा^२ के निकलने तक है
 रात के पास झेंबेरे के सिवा कुछ भी नहीं ।

मसदूम को इस कविता का शीर्षक है 'झेंबेरा' यह वातावरण एक कंधंद्रेसन
 कैर का है। यानी युद्ध का है 'कौमी जंग' क्यों न कहो जा रही हो परंतु कवि
 युद्ध का विरोधी है क्योंकि युद्ध रात है और रात के पास झेंबेरे के सिवा कुछ
 भी नहीं ।

और 'कौमी जंग' के तारों के छोर में फंज ने अपनी धोमी आवाज में कहा :

बोल, कि लब आजाब हूँ तेरे
 बोल जबी अब तक तेरी है
 तेरा सुतबा जिस्म है तेरा
 बोल कि जाँ अबतक तेरी है
 देख, कि आहूगर^३ की बुर्का में
 लुब हूँ सोने लुब है आहूगर
 लुलुने लगे कुस्सों^४ के बहाने^५
 फंवा हरेक^६ जंगीर का बामन
 बोल ये^७ थोड़ा बल्ल बहूत है
 जिस्मो जबी की नीत से पहले
 बोल जो कुछ कहना है कह ले ।

और जब फंज ने यूँ सब बोलने पर उकसाया तो 'साहिर' अब बोल पड़े :

मुमकुरा ऐ जमीने तीरमी तार^८
 सिर उठा ऐ बबी हुई मकलक^९
 '... कुहना साहिर'^{१०} बहम^{११} उसलने लगे
 कोई तेरी तरफ नहीं निगरी

१. उबास । २. चमकदार । ३. लोहार । ४. ताले । ५. मुह । ६. हथ
 इक । ७. यह । ८. झेंबेरी जमीन । ९. जनता । १०. सिलाड़ी ।
 ११. आपस में ।

यह गिराबार^१ तब जमीरें
जब खूबा हैं, आहनी ही सही
आज मौका है टूट सकती है
फुरसते बक नफस^२
तिर उठा ऐ बबी हुई मल्लूक ।

यह धीरे ऐसी ही सैकड़ों कविताएँ प्रगतिशील कवियों की देशभक्ति की बधाही दे रही हैं । खुद सन् ४२ का आंदोलन भी इनकी जवान की शोक पर आया जब कि इनकी राजनीति इस आंदोलन का विरोध कर रही थी । फिराक गोरखपुरी ने अपनी अनधनाती हुई शैली में कहा :

कुछ इरादे भी तो बनकें, क्या कजा धीर क्या कदर,
बसने मुसलकबिल से अपनी किसमतों को छीन लो ।

× × ×

जमीन जाग रही है कि इंकिलाब है कल,
बो रात है कोई जर्रा भी महुवे लाब नहीं ।

धीरे कैंफो आजमी जैसे कट्टर कम्युनिस्ट ने 'किलवे अहमद नगर' जैसी कविता लिखी । यह कविता इस नोट पर समाप्त होती है कि :

बेल ऐ जोरो अमल यह लक्क,^३ यह दीबार हैं,
एक रौजन^४ लोल देना भी कोई बुलबार है ।

इस जगह पर इस युग का पहला हिस्सा समाप्त होता है । इसलिये वहाँ कुछ बातें साफ कर देना जरूरी है ।

भारत इंडिया रेडियो धीरे लगभग तयाम अच्छे वाचिक धीरे साप्ताहिकों पर कब्जा हो जाने के बाद भी अभी तक प्रगतिशील साहित्य लोकप्रिय नहीं हुआ है । इसके दो कारण हैं । पहला कारण तो यह है कि इन प्रगतिशील लेखकों ने परंपरा के अपना नाता बिल्कुल तोड़ लिया था धीरे पढ़नेवाले मध्यम वर्ग के लोगों को यह बात पसंद नहीं थी । दूसरा कारण यह है कि यह लेखक खुद मध्यम वर्ग के थे परंतु बातें या तो लजुराही की मूर्तिकला जैसी कर रहे थे या किसान मजदूरों के बारे में लिख रहे थे । मध्यम वर्ग के यह लोग किसानों मजदूरों को क्या क्या जानते । इसी लिये इस बीच का लगभग सारा प्रगतिशील साहित्य 'एबीटेशनल' होकर रह गया ।

१. गारो । २. साँस । ३. छत । ४. घुराऊ ।

इसी जमाये में लेखकों का एक नया गिरोह पैदा हुआ जिसमें नून, मीम, राशिद, डॉक्टर तासीर, कय्युम नजर और मीरा जी^१ जैसे कवि थे। हुसैन असकरी और मीरा-जी इस गिरोह के फलसफ़ी ठहरे। इनके साहित्य की गंदगी प्रगतिशील साहित्य के छिर बोपकर माहिल कद्री और अख़तर तिलहरी जैसे आलोचक प्रगतिशील साहित्य के खिलाफ़ जिहाद कर रहे थे। परंतु साहित्य में न इन गंदे कवियों की कोई जगह है और न इन आलोचकों की। पहले जो जान साहब और बिरकी जैसे कवि गुजर चुके हैं। और पहले ऐसे आलोचक भी गुजर चुके हैं जिनके बारे में गालिब ने एक पत्र में लिखा था कि इन लोगों को गाली बकना भी नहीं आता। बूढ़े को माँ की गाली देते हैं! इसलिये इन लोगों की बातें करने की जरूरत नहीं। परंतु यह प्रगतिशील इतिहासकार इस प्रांदोलन के सबसे बड़े दुरमन यास मगाना चंगेजी का बिक्र करना नहीं भूल सकता। इकबाल के बाद यास इस युग के सबसे बड़े कवि हैं। यास की शायरी में जो बकिपन या वह जोश के जहाँ भी नहीं। खली सरदार जाफरी बगैरहू छो छोटे कव के लोग हैं जिनकी शायरी अनुवादों के अनुरूप पर बढ़ी हुई अँगूठों के बल लड़ी है ताकि बड़ो दिलाई देने लगे।

मने अहकिल मेरा जिदा, मेरा मुर्दा भारी,
कोन उठाता है मुझे, कोन बिठाता है मुझे।

× × ×

बाबरें हथ होशवार, दोनों मे इमतिआज रख,
बचये ना उमीद और बचये बे नयाज में।

× × ×

उमीदो बीन ने मारा मुझे सोराहू पर,
कहाँ के बेरो हरन, घर का रास्ता न मिला।

× × ×

हाँ कट गई शायद तेरे बीवाने की बेड़ी,
पिछले बहर आई थी कुछ आवाज इधर आई भी।

× × ×

टकरा के देखें तुम क्या हो हम क्या,
जीते तो जीते, हारे तो हारे।

× × ×

१. मीरा जी अपने स्कूल के बड़े अच्छे आलोचक भी थे। परंतु यह बीमार विमानों के लोग थे। इनके नज़दीक हर मर्ज का इलाज सेक्स था।

हाँ क्यों न पार उतर चलूँ कमियाबा खेलकर,
इसे मेरी बला भरके इफेब्राल में ।

× × ×

कमियाये बिल क्या है, साफ है, मगर कौतो,
लीजिए तो मेंहगी है, बेविए तो सस्ती है ।

× × ×

बिल है पहलू में कि उम्मीद की चिनगारी है,
अब तक इतनी है हरारत किजिए जाते हैं ।

× × ×

बंदे न होंगे जितने खुदा है खुदाई में,
किस किस खुदा के सामने सिजबा करे कोई ।

× × ×

सब बोल के क्या हुसैन बनना है तुम्हें,
इतना सब बोल, बाल में जैसे नमक ।

× × ×

पहाड़ काटने वाले जमीं से हार गए,
इसी जमीन में हरिया समाए हैं क्या क्या ।

× × ×

हवा में उड़ गया इक एक पत्ता,
गुलों की जग हँसाई हो चुकी, बस ।

इस शायरी में कस बल इसलिये दिलाई दे रहा है कि मध्यम वर्ग का कवि मध्यम वर्ग के लोगों से मध्यम वर्ग की बातें कर रहा है । प्रगतिशील लेखक भी वही राजनीति से अलग हुए हैं वही उन्होंने बड़ी खूबसूरत शायरी की है - १०८ पंक्ति

- यही जमाना अकबर गोंडवी, अजीब लखनवी, आरजू लखनवी, हसरत मोहानी, नूह नारवी, इकबाल सुहैल, सीमाब अकबराबादी और सफी लखनवी का है, परंतु यमाना के सिवा केवल हमरत मोहानी ऐसे हैं जिनकी शायरी में कुछ बिन जीने का बम है । रहे जिनगर मुरादाबाद। तो वह तो सीमाब, आरजू, सफी और अकबर गोंडवी के मुकाबले में भी मामूली शायर हैं । लोगों ने उनकी आवाज से थोसा साफ़ उनकी शायरी को अच्छा समझ लिया ।

बूचसूरत कहानियाँ लिखी हैं। बोला ने 'फासला' की भाषाओं और 'बामन बालीयाँ' जैसी गजब की लिखी, मजाज ने कहा :

शहर की रात और मैं नासादी-नाकारा फिर्के ।

और फिर पूछा :

अब मेरे पास जो आई हो तो क्या आई हो ।

और तब वह बड़ी खदासी से बोला :

फिर इसके बाद मुझे है, और मुझे-मैं मजाज,

हम पर है आत्म शाने-गरीबाने-सकलनक ।

जय्यो ने कहा :

इलाही मौत न आए तबह हात्ती में,

ये नाम होया जमे रोकनार सह न सका ।

राजेंद्र सिंह बेदी ने 'ग्रहण', गुलाम अम्बास ने 'नंदी' और मंटो ने 'टोबा टेकसिंह' और 'मास्टर गोपीनाथ' जैसी कहानियाँ लिखी हैं। कृष्णचंद्र के साथ 'निर्जन और एक शाम' देखो गईं। फिर उन्होंने 'बालकनी' लिखी। इसमें वे 'टोपी लकीर' जैसा उपन्यास भी शायद इन्हीं दिनों लिखा^२।

सन् ४९ तक आते आते पहला बोला ठंडा पड़ चुका था और प्रगतिशील साहित्य ऐसा ही गया था कि उसे 'नए अदब' से चलन पहचाना जा सके कि यद्यप्यक बंगाल से बुरी बुरी खबरें आने लगीं। वह अकाल ऐसा मजानक था कि प्रगतिशील साहित्यकार कौनो जन को भूल गए—

यू० पी० के एक राजनिग अफसर बामिक अहमद मुजतबा जौनपुरी ने चंभ पर भाषाज लगाई—

दूर देश में दुग्गी बाजी, फंता दुल का कल

बुल की अगिनी कौन बुझाए, सुल गए सब ताल

जिन हाथों ने जोती रोले, आज बही बंगाल

—रे साथी, आज बही बंगाल ।

भूला है बंगाल रे साथी, भूला है बंगाल ।

इस उदात्त स्वर ने सारे उर्दू जगत् के दिलों के दरवाजे खटखटाए। सब निकल पड़े। बजल की बाहर तानकर सोनेवाले जिनगर जैसे शायर ने भी देश लिया और कहा—

१. अलीज अहमद के उपन्यास 'अन' और 'महमर और कून' भी इन्हीं दिनों लिखे गए थे ।

२. अहमद अली की कहानी 'मेरी गला' भी इन्हीं दिनों की भाषाएँ हैं ।

बंगाल की मैं शानी सहर बैस रहा हूँ,
हर बंद कि हूँ दूर मगर बैस रहा हूँ ।

साहिर ने कहा—

बसास लाख कमुर्बा सदे गले मासे,
निजामे-जर के खिलाफ इमतेजाय करते हैं ।

देवेन्द्रनाथ सत्यार्षी ने 'नये धान से पकड़े' जैसी कहानी लिखी । सत्यार्षी बहमद शम्शाद से 'एक पम्पली बाबल' लिखा । सत्यार्षी और शम्शाद साहब दोनों ही की कहानियाँ एक ही तरह शुरू होती हैं ।

सत्यार्षी यूँ शुरू करते हैं अपनी कहानी—'बह कंगलों की कठार थी । हू-ब-हू कमाल की तरह एक दूसरे के मोतबाजी'...।'

शम्शाद साहब यूँ शुरू करते हैं—'नामियों की तरह बल खाती, पीटियों की रफतार से रेंगती, शहब की मक्लियों के छत्ते की तरह भगवनाती, दो खंबी कठारें—एक बवों की एक धीरतों की—बरकारी बगल की दुकान की तरफ बढ़ रही थी'...।'

इन कठारों की बाद रसिफ क्योंकि कोई तीन साढ़े तीन साल बाद यह कठारें फिर दिखाई देवैवानी हैं ।

इस अकाल पर सभी ने लिखा । परंतु इस अकाल की जमीन पर जो सबसे अच्छी बहुत दिनों जिया रहनेवाली कहानी उपजी वह कुष्युषंद्र की 'अभ्रघाता' है । 'अभ्रघाता' केवल अकाल पर एक अच्छी प्रतिक्रिया ही नहीं है बल्कि यह एक अच्छी कहानी भी है । यह केवल उर्दू की बहुत अच्छी कहानी नहीं बल्कि आधुनिक कथा-साहित्य की मेहनती कहानियों में से है । इस कहानी के तीन रूप हैं । वास्तविकता को तीन घोर से देखने का प्रयत्न किया गया । वह 'अनुभवता' है जो प्रगतिशील आंदोलन की वजह से फैशन बन गई थी । लोग होटलों में डिनर खाते हैं, स्काच पीते हैं, नाचते हैं और भूखे बंगाल के लिये उदास हो जाते हैं । वह डिप्लोमेसी है जो अपनी सरकारों को सूचना देती रहती है कि लोग किस तरह मर रहे हैं और यह इस झूठे हान को कैसे इस्तेमाल कर सकते हैं । और इसमें वह आदमी है 'जो अपनी जिंदा' है ।

'बच मेने उसे पहलेपहल देखा तो वह मुझे एक जलपरी की तरह हसीन दिखाई दी । यह उस बक पानी में तैर रही थी और मैं साहिल रेस पर टहल रहा

१. अलतफल ईमान ने भी इस अकाल पर एक बड़ी खूबसूरत मध्य 'एक तसबीर' लिखी थी ।

या । ...मैंने कहा ! क्या तुम सात समुंदर पार से धाई हो ? वह हँसकर बोले ! नहीं । मैं इसी पाँव में रहती हूँ । वह करती मेरे बाप की है...

जब वह बेरो बनकर मेरे घर धाई तो बात स्पष्ट का दो खेर था ।

....जब वह लम्हीं ली बच्ची पैदा हुई उक्त उक्त पात्र स्पष्ट का एक खेर था । लेकिन हम लोग इसपर भी सुदा का झुक झुका करते थे जिसने बाबल के दाने बनाए और बनीदार के पाँव चूमते थे जिसने हमें बाबल के दाने खिलाए...

बात स्पष्ट का एक खेर था ।

फिर बात स्पष्ट का तीन पाँव हुआ ।

फिर बात स्पष्ट का आठ खेर हुआ ।

फिर बात स्पष्ट का एक पाँव हुआ ।

और फिर बात—मादूम हो गया ।

....लकड़ों हजारों आदमी उस सड़क पर चल रहे थे । वह सड़क जो कलकत्ते के मज्जाफात में से बंगाल के दूर-दूर फैले हुए गाँवों में से धूमती हुई आ रही थी । वह सड़क जो इंसानों के लिये शाहरण की तरह थी ।

....बसो कलकत्ते बसो....भीटियाँ रेंग रही थीं । जाको बून में घटी हुई । मुबड़ी हुई....' (अन्नदाता) ।

वह फिर वही सड़क है जो रेबेक सत्याजी और स्वाजा महमद अम्बास की कहानी में गजर धाई थी ।

....रास्ते में कहीं कहीं सैरात भी मिल जाती थी । हिंदू हिंदुओं को और मुसलमान मुसलमानों को सैरात बैठे थे....

मेरी बीबी ने कहा ! हम भी अपनी बच्ची बेच दें....' (अन्नदाता) ।

प्रगतिशील लेखकों ने बंगाल की आत्मा की लहर सारे देश तक पहुँचाई । उनकी कविताएँ दिलों के किवाड़ पीटने लगीं, और इस संघर्ष ने हमें अपनी स्वतंत्रता के पास पहुँचा दिया । और इन कुरे दिनों में प्रगतिशील लेखकों ने कुछ बूढ़ों के सिवा सबके दिल जीत लिए । और फिर देश आजाद हो गया । नहीं, इतिहासकार को झूठ नहीं बोलना चाहिए वह झूठ कितना ही सुंदर क्यों न हो । वह बात इतनी सादा नहीं है कि देश आजाद हो गया । वही वंश हुए । फिर देश बँटा । फिर देश आजाद हुआ । और फिर वंश हुए । स्वतंत्रता तो इस बीमारी हकीकत का केवल एक रक्त है । नेता बीमर हकीकत के एक परत में खो गए । लेखकों के हितों में बाकी तीन परत आए ।

आफरी ने कहा :

कौन आजाद हुआ

फिर के आगे से मुत्तामी की लम्बी छूटी ।

बाबिल ने कहा :

अब ये पंजाब नहीं

एक हत्ती काब नहीं

अब ये हो आब है, सेह आब है, पंजाब नहीं ।

साहिर ने कहा :

यह शाखेनूर जिसे जुलमों ने पाला है
अगर कली तो शरारों के फूल लाएगी,
न फल लकी तो नई फलेगुल के भावे तक
जमीरे-अर्ज में इक बहर छोड़ जाएगी ।

कैफ़ी ने कहा :

कभी जिसे मुँह पे मल के निकले, कभी जिसे खूबसूरत उद्याना
वो खूँ लहरीयों का बाख़िरे-कार रह्य रहनुमाओं ने बेच डाला ।'

यह बड़ा सख्त जमाना था । कई लोगों को लगा कि मनुष्य मर गया है । रामानंद सागर ने लिखा दिया 'धीर इंसान मर गया' परंतु, रामानंद सागर के अकेले कहने से क्या होता है । मनुष्य कैसे मर सकता है । 'ठीन गुंठे' लिखा कुण्ड-चंदर ने धीर ब्याबा महमब अम्बास ने 'अजंता' धीर 'सरदार बी' जैसी कहानियाँ लिखीं । इसमत ने 'बानी बाँके' जैसा ड्रामा लिखा धीर 'बड़े' जैसी कहानी लिखी । मुमताज हुसैन जो आलोचक हैं वह भी कमाकार बन गए । 'सूरज सिंह' शायद उनकी दूसरी हो कहानी है धीर इसके बाद शायद उन्होंने फिर कोई कहानी नहीं लिखी । धीर कुण्डचंद्र ने आगे बढ़कर 'हम बहरी है' की कहानियाँ सुनाई । 'पेक्षावर एक्सप्रेस' बोली—

'मैं लकड़ी की एक बेजान बाड़ी हूँ । इस गोस्त धीर अफ़नत के बोझ से मुझे न सारा जाय । मैं कहतजबा इलाकों में अनाज डोऊंगी । मैं कोयले धीर मोहे के कारख़ानों में जाऊँगी । मैं किसानों के लिये गए हल धीर नई साब मुहम्मद करूँगी । मैं अपने डब्बों में किसानों धीर मजदूरों की खुशहाल टोलियाँ लेकर जाऊँगी धीर बाइसमत धीरतों की भीठी लगाऊँ अपने नशों के बिल डटोल रही होंगी । धीर उनके आँखों में नग्ने मुन्ने खूबसूरत बच्चों के चेहरे कंबल के फूलों की तरह लिखे नजर आएंगे— अब न कोई हिन्दू होमा- न मुसलमान । सब मजदूर हंगे । धीर इसाल हंगे ।'

१. इसी संदर्भ में मेरी कविता 'ऐ अमजबी'—

जामा मसजिद में अल्लाह की आल बी,
बाबिली बोक में रात ही रात बी ।

‘पेसावर एनप्रेड’ की यह तकरीर शायद कला के उकाजों के विरुद्ध हो। परन्तु जब मंटो जैसा कबाकर बंगों के लठीके बना रहा हो और रामानंद सागर यह कह रहे हों कि ‘ईमान मर गया’ तो ईमानदार साहित्यकार केवल कला के उकाजे बाटकर मुँह का आसका ठीक नहीं कर सकता। यह तकरीर करेगा क्योंकि यह तकरीर ही करने का अवसर है।

सन् ५५ तक यह सौर रहा। बंगों ने नवयुवकों को प्रगतिशील जेसकों के पास पहुँचा दिया और सबकुछ वे सहक कर कहा :

मैं अकेला ही जला या आगिले मंजिल ‘मगर,
लोय साथ आते गए और कारवाँ बनता गया।

लेकिन यह ‘शामिल होना’ आसान नहीं था। सबकुछ ही ने बड़ी कड़ी शर्त लगाई है :

जला के मिला आने जाँ हम जुनुँ सिफात जले।
जो घर में आग लगाए, हमारे साथ जले।

देखा आपने कि यह स्वर किसके स्वर से मिला रहा है :

कबिरा ई घर प्रेम का आला का घर माहि।
सीस कटाय हाथ बरे, सो पंठे घर माहि।

× × ×

कबिरा लड़ा बाजार में लिए लुकाठी हाथ।
जो घर कुँके आपना, जले हमारे साथ।

वास्तव में यह साहित्यकार पाठकों को इसी मंजिल तक लाना चाहता था। कबीर से मजरुह तक एक सिलसिला है। वह प्रगतिशील लेखक अपनी तमाम कमजोरियों के साथ कबीर के सिलसिले की एक कड़ी है। लूई ब्रासॉ, पैम्पो नेक्या, मायाकाम्स्की का मेकअप उतर जाय तो बही मिटर जुलाहा निकल आता है जिसे कड़वे सब बोलने की आदत थी।

५७ से ६५ तक गए मिलनेवालों की एक पूरी लेप खाने पाई। उनमें बहुत से ऐसे भी हैं जिनके दिलों में चिराग जल रहे हैं और जिनके नाम याद रखने की जरूरत है। कविता में खलीलउर्रहमान आज़मी, बाकर मेहरो, जावेद कमाल, मोहम्मद अली ताज, सहाब आफरी, मजहर इमाम, मंजर सहाब, हुसैन नईम, अखतर ज़्यामी और तेज इलाहाबादी।

कहानीकारों में रजिया सज्जाद जहीर, रामलाल, कलाम हैदरी, गवास अहमद मद्दी, आनेस अजुल हुसैन, जीलाबी बानो, काबो अब्दुल्लाह, भीमंदा पाल, और सुरेंद्र प्रकाश।

हस्त्य और श्वेत में श्वेतियेव युक्तार्थ भुक्त्य का चुके हैं। शीघ्रतः मान्यो मान्य हैं, रत्नोप बहमय चितोकी का भंडा सहारा रहा है परंतु, चिन्तन कल्पचंद्र और कपूर ही का कल रहा है। एक बहमय जवान पारा ने भी कवय तंमाल किया है। और हस्त्य कविता में शोक बहाराइयो का जादू चल रहा है।

भालोचना में बहो पुराने सिक्के चल रहे हैं। नयी में सलीलुरहमान ने यह काम आकाशवा शुक कर दिया है। बाकर मेंहरी भी इस तरह काम पड़े हैं परंतु यह बात कहने में कोई किम्बदंती महसूस नहीं करता कि वाचनिक युव को अभी तक अपने भालोचक का इंतजार है।

लेकिन इस बीच में दो हस्त्य ऐसे हुए चिन्तन चिन्तन करी है। जब कम्युनिस्ट पार्टी में रक्तिये की धापी धाई तो इस धापी ने प्रगतिशील साहित्य के आंदोलन की जड़ें हिला दीं। सरदार, मजदूर, कैंफी और मजदूर मित्रकार हैं। जिसने प्यार या हस्त्य की बात की वह लेखक संघ से निकाल दिया गया। जब यह धापी बसी तो यह आंदोलन काम से हाँफ रहा था और बहुत सी जगह सली पड़ी थी। देश में निर्माण का कार्य प्रारंभ हो चुका था और आतावरण में नारों की गूँज नहीं थी। यह जुझाऊ प्रगतिशील लेखक इस सप्ताह के लिये तैयार नहीं थे। यह उसी पुरानी आवाज में बोले तो यह लड़ अपनी आवाज पर चौक पड़े। इन्हें लगा कि यह चिल्लाकर बोल रहे हैं। इन्होंने महसूस किया कि इनका स्वर बक के स्वर से भिन्न हो गया है तो यह पकराकर चुप हो गए। जब यह आवाजें चुप गईं तो नारों में दबी हुई थीं। यह आवाजें हैं फिराक गोदकपुरी और अलतलतलमान की। जब साहित्य सार्वजनिक जगहों में हवाराँ बाँलों के आउतीत नहीं कर रहा था। जब साहित्यकार एक एक आदमी से भिन्न भिन्न बातें कर रहा है। आवेद कमान से नए मूर्तों और जटिल मानसिक परिस्थितियों की उल्लेख अनिवार्य में अपने आपको परंपरा से जोड़कर एक नया स्वर देने का प्रयत्न किया है। उनकी कविताओं में अपार संभावनाएँ नजर आती हैं। हसन नईम ने इस सामान्य स्वर में लिखना शुक ही किया था। इसलिये उन्हें कोई परेशानी नहीं थी। सलीलुरहमान और शहाब आफरी जैसे कवि स्वर के इस टकराव को न देख पाए तो 'रंवे-मीर' से शेर कहने लगे। बात यह है कि मीर मझिम स्वर के कवि हैं।

जब एक तरह तो आवाज गुम हो गई है और दूसरी तरह चिह्न भाषा (लिपि) की समस्या खड़ी हो गई। घरबी फारसी के चिह्न जब बात पहुँचा नहीं पाते। और खिर्नी बहार, रात दिन, सुबह शाम, पारो जिन्दा जैसे शब्द जब अपना अर्थ खो चुके थे। क्योंकि यह आवादी-गुलामो के 'शब्दचिह्न' थे। देश आवाज हो

१. कम्युनिस्ट प्रगतिशील कवियों में यह बात सबसे पहले बीने महसूस की थी। मैंने अपना स्वर बदला।

पुंका तो वह बिहू (बिब) नहीं माने रह गए। और जो आकाशी माई की अंशका हंस यह था कि :

यो इतिबार ना जिसका ये बी बहुर तो नहीं ।

इन केंसकों के पास इस स्थिति का कोई संबंध नहीं था मटीना यह हुआ कि प्रगतिशील केंसक संघ टूट गया । किसी कांग्रेस में यह एलाइन नहीं किया गया, परंतु हुआ नहीं ।

सन् ३५ में इस संघ का सपना देखनेवाले सज्जाद जहीर ने इस चुनौती को स्वीकार किया और उन्होंने अपने पहले काव्यसंग्रह 'मिथला नीलम' की कविताएँ मिलीं, इन कविताओं में नई भाषा और नए बिबों का प्रयोग किया गया है और इसी सिधे इस युग के साहित्य के इतिहास में 'मिथला नीलम' की कविताओं का बड़ा महत्व है ।

तुमने मुहब्बत को मरते बैसा है ?

जमकटी हंसती फालें पथरा जाती है

बिल के झालामों में घरोली लू के जमकड़ चलते हैं ।

गुलाबी एहसास के बहते सोते खुरक

और लगता है जैसे

किसी हरी जरी बेती पर पाला पड़ जाए ।

(मुहब्बत की नील)

यह एक नई भाषा है और जिन बिबों का प्रयोग किया गया है वह हमारी जिवनी हैं । यह हि गद्यकाव्य का युग भारंभ होता है बिबे नई कवितावाले ने छंदे और जो उनकी भावबोध की मूल में गुम होता जा रहा है ।



परिशिष्ट : कुछ नाम

कहानीकार : सज्जाद जहीर, रशीद गंही, सिब्बे हसन, फाली अहमद, गुलाब अन्वारा, हसन अचकरी, मुस्ताज मुफ्ती, सद्दात हसन मंटो, क़ुत्बुद्दीन, राबेन्द्र सिंह बेदी, ह्यादुल्लाह मंसारी, अबीन अहमद, रबाजा अहमद अन्वारा, पतरस, बलवंत सिंह, अहमद गदीस काश्मिरी, मुस्ताज खोरी, इसमत चुनतारी, लबीजा बस्तूर, हाजेरा मसकर, फर्रुखानी हैदर, इब्नेबाहीम बलीस, रबीया सज्जाद जहीर, रामलाल, कलाम हैदरी, जीलानी बामो, आमेना अबुल हसन, नवाज अहमद गद्दी, सुरेंद्र प्रकाश, काबी अब्दुलख़ादर, प्रकाश पंडित, सलमा सिद्दीकी ।

बड़े बूढ़े : प्रेमचंद, इमतिषाच अली ताज, हिजाब इमतिषाच अली, ए० आर० खातून, राखेबुल खैरी, सादेकस खैरी, अली अम्मास हुसैन, सुबसैन, मजनुं गोरखपुरी, काजी अबदुल बप्पार ।

हास्य कहानियाँ और व्यंग्य लेखक : कुप्पुचंद्र, कन्हैयालाल कपूर, फिक्र ठोसबी, तुवरल फुलान (अखतार नारबी), अहमद जमाल बाहा ।

बड़े बूढ़े : रसीद अहमद सिद्दीकी, अजीम बेग चुगताई, इमतिषाच अली ताज, हाजी बगलोश, रोकत बानबी ।

काव्य रत्न : मखसूम मोहोबद्दीन, फैज अहमद फैज, नूनमीम राशिद, अली सरदार बाफरी, मोईन महसुब जजबी, अरशफुल हक मजाब, अखतकम इमान, डॉ निहार अखतार, अली जबाब जैदी, अखतार अंसारी, मुसुफ जफर, क्यूम नजर, अहमद नदीम कासिमी, परबेक शाहिदी, न्वाब ईदर, सलाम मखलीसहरी, मीरा बी, राजा महवी अली डॉ, मजकह सुलतानपुरी, बाहिर लुधियानवी, लुराँदुल इसलाम, बामिक बोमपुरी, शहाब समंदी, सुलैमान उरीब, मुनीरुद्दमान, कैफ़ी भाबमी, मखमूर जालंधरी, फिक्र ठोसबी, बरेलकुमार शाह, जगरनाथ भाजाब, अरॉ मलवीछामी, तेग इलाहाबादी, ललीलुर्रहमान भाबमी, बाकर महवी, शहाब जाफरी, जावेद कमाल, मोहम्मद अली ताज, मजहर इमान, अखतार पयानी, मंजर शहाब, सगीर अहमद सूफ़ी, राही मासूम रजा, सहरवार और सज्जाद जहीर ।

बड़े बूढ़े : हुसरत मोहानी, बाजू लखनवी, यास यमाला बंगेजी, अजीब लखनवी, बरीफ लखनवी, अखतर मोहवी, आनंद नारायण मुल्ता, इकबाल सुहैन, बाफर अली डॉ अखर, नूह नारबी, अलीम मजहरी, सायस देलहवी, जिनगर मुरादाबादी, यास मलीहाबादी और फिराक गोरखपुरी ।

आलोचना : सय्यद एबाब हुसैन, मजनुं गोरखपुरी, सय्यद इहतिशाम हुसैन, आले अहमद सुकर, इबादत बरैलबी, फिराक गोरखपुरी, हुसन अककरी, मीरा बी, मुमताज हुसैन, अजीब अहमद, लुराँदुल इसलाम, किरान प्रसाद कोल, ललीलुर्रहमान भाबमी, सज्जाद जहीर, बाकर महवी, मोहम्मद हुसन, अखतार अंसारी, अखतर बरेलवी और राही मासूम रजा ।

बड़े बूढ़े : जाफर अलीकाँ अखर, अखतर तिलहरी ।

एकांकी : सज्जाद जहीर, राखेबुल खैरी, इस्मत चुगताई, कुप्पुचंद्र, सभाबत हुसन मंडो, हाजरा समर और ज़वेदनाथ अरक ।

इतिहासकार यह दावा नहीं करता कि ऊपर दी गई फेहरिस्त पूरी है । कई नाम रह गए होंगे । एक नाम तो अवश्य रह गया है । और वह नाम है मौलाना

१. इन दोनों आलोचकों ने अंग्रेजकालीन साहित्य के विरोध में फिदाबें लिखी ।

अनुसक्तनाम आजाद का। समझ में न आया कि 'गुब्बारे खातिर' लिखनेवाले का नाम किस जगह लिखा जाय। डामों का विक्र इन्होंने नहीं किया तथा कि उर्दू में डामों की सतह बहुत नीची है। उपन्यासों का भी यही हाल है। उर्दू में अच्छे उपन्यास बहुत कम मिले गए हैं। परंतु अबीस सद्दुद के उपन्यासों 'भान' और 'मरमर और खून' और इसमल के उपन्यास 'टेढ़ी लकीर' और कुम्हारचंद्र के उपन्यास 'सिक्कस' और फर्रुखऐन के दो उपन्यासों 'मेरे भी सनम खाने' और 'भान का दरिवा' का विक्र करना जरूरी है। बाबाओं का खान भी उर्दू में नहीं फिर भी इहसियाम हुसैन के 'साहिल और छमुंदर' का नाम लिया जा सकता है। उर्दू में रिपोर्ताज एक ही लिखा गया और वह है कुम्हारचंद्र का 'पैदे' जो अगतिशील लेखक संघ की हैदराबाद कान्फ्रेंस की एक जीतीजागती दस्तावेज है।



नामानुक्रमिका

अंचल ४, ८, ११, ७२, ७४, ८१, ८७,

८८, ११, ११३, १२०, १२४

अविकाट व्यास ३१०, ४८२

अकबर इलाहाबादी ५१३

अक्षय कुमार ४७१

अगरचंद नाइटा ३८९

अचल रावपूत १६४

अश्वित कुमार ४७१, ५३४, ५३५

अश्वेय ४, ५७, ५८, ६०, ६२, ६६, ७०,

७४, ८१, ८२, ८४, ८८, ९०, ९१, १३५,

१३८, १३९, १४८, १४९, १५५, १६१,

१६३, १९५, २०५, २२०, २२४, २३७,

२३८, २४०, २४२, २४५, २४९, २५४,

२५५, २५७—२६२, २६४, २६६,

३४६, ३५९, ३७४, ३८२, ४२४,

४२७—४२९, ४३२, ४३७, ४६०,

४८८, ५२५, ५४२, ५४४, ५५२

अतुल १९१

अनंतकुमार पाषाण ३२६

अनंत गोपाल सेवक ४७१

अनसार ३३४

अनिल कुमार ३४८

अनीस ५५६

अनूप शर्मा ६९

अन्नपूर्णाचंद ४५१

अन्नामल ४४

अमरकान्त ३४६, २६३, २६४, २६६

अमरनाथ ४७२

अबुलकलाम आजाद ५०६, ५५१,

५५३

अब्दुलहक ५५३

अमृतराय ३३, ५२, २१७, २४५, २६२,

२६४, ३८०, ४६६, ४७८, ४८४, ५१६

अमृतलाल नागर १२, १८, ३२, २११,

२१३, २२८, २२९, २७१, ३४६, ४५१,

४७०, ४७७, ५५२

अरस्तू ३७, ३९, ४३७,

अरागो १५०

अर्जुन चौबे काश्यप ३०८, ३२६, ३२७,

अर्श मलियानी ५५१

अली ५५२

अली अजाद जैदी ५५६, ५६१

अहमद अली ५५५, ५५६

अवधेशकुमार श्रीवास्तव ४७६

अवनींद्र २७२

अविनाश चंद्र ४७१

आद्रे मैल रोष ४७३

आचार्य क्षितिमोहन सेन २७२

आचार्य विश्वेश्वर ४३७

आतिश ५५६

आत्मानंद मिश्र १७४

आनंदप्रकाश दीक्षित ४३७

आनंद भिन्दु सरस्वती २७०, २७१

आनंदी प्रसाद श्रीवास्तव २८२

आरसी प्रसाद सिंह ७४, ८३, ८७, ८८,

३५३

आर्यन ५७

इंदु जैन १६४

इंद्रनाथ मदान १६१, ३५६, ३८०, ४३५

इंद्र विद्यावाचस्पति ४६८

इकबाल ५५१, ५५३

इकराम सामरी ४७२

इब्राहिम अल्काजी २७८

इब्न २८१, ३१३; ३१३, ३२२

इल गौविन २२६

इलान्द्र बोधी ४, ३१, ५७, ६१, २२४,

२३६, २३७, २३७, २३८, ३४०, ३७४,

३७३, ४०८, ४०७—४३१

इलियाड्डेन बुरा ४७३

रसमतदुगताई ५३८, ५६०

इहतिशाम हुसैन ५६१

ई० एम० पारटर् ४१, १२६

उदयशंकर भट्ट ३२, ६८, ७४, ७८, ८७,

२१५, २२६, २८२, २८८, २८३,

२८५, २८६, ३०७, ३१५, ३१६,

३१८, ३२५, ३२७, ३३५, ३३६,

३४८, ४७०

उपलब्ध २७३

उपेन्द्रनाथ अष्टक ३२, ५७, २०५, २११,

२१३, २१९, २४५, २३५,

२५७, २५८, २६९, ३८३, २८१,

२८३—८७, ३१५, ३२१, ३२७,

३३४, ३३५, ३३६, ४६४, ४७८, ५५६

उमाकांत मालवीय १६३

उमापति राय चंदेल ४६८

उमाशंकर बहादुर २६५

उमेश ३०८

उषा प्रियंवदा २४१, २४७, २६२—२६६

उषादेवी मित्रा १४, २४१

अधि जैमिनी कौशिक ४७१

एडर्सन २७५

एकरा पाउंड ६०, ६२, १३०

एडलर ४३६, ४२६

एनी बेसेंट २७३

एन० बी० चरनीशवल्की १२८

एलेन कैपवेल कानसन ७३६

एलिजन थियेटर इंस्टीट्यूट २७८

ओंकार शरद ४६६

ओ नील २८३, ३१४

ओमप्रकाश शर्मा ४७६

ओम प्रभाकर १६०, १६३

ओम शिवपुरी १७८

ओ हेनरी २५६

कंचनलता सम्बरवाल २८४, ३८६,

३०८

कणाड कृषि मटनागर ३४८

कनकमल अग्रवाल मधुकर २००, २०१

कन्हैयालाल पोद्दार, सेठ. ४३७

कन्हैयालाल मिश्र 'प्रभाकर' ३८०, ४३०

४३१—४६२, ४८७, ५४१, ५४२

कन्हैयालाल लहल ३५८, ३७८, ३८०,

४३५, ४४९

कपिल ४७१

कबीर ३७

कमला नेहरू १७९

कमलापति त्रिपाठी ४६३

कमलिनी मेहता २७३

कमलेश ४७१

कमलेश्वर २२३, २४६, २६९—२६५

कमिग्न ६२

कल्याणपति त्रिपाठी २७३

कर्तारसिंह दुग्गल ३२६, ३४८, ३५३

कलीमुद्दीन अहमद ५६२

कांट ३७, ३८

काका कालेलकर ५२०

काजी अब्दुल जफार ५५६, ५५८, ५५९

कावेले ६०

कापका ६०

कामताप्रसाद गुप्त ३१५
 कामताप्रसाद सिंह ४७८
 कामू ५९
 कायम ५५६
 कार्तिक प्रसाद ३१०
 कार्तिक प्रसाद खत्री ४८२
 कालिदास ४१५, ५०५
 कालिदास कपूर ५१४
 काली प्रसाद विरही २०२
 काशीनाथ खत्री ३१०, ३११
 किंवल्ले ३१३
 किरण जैन १६४
 किशोरीदास वाजपेयी २६५, ५११,
 ५१४, ५१४
 किशोरी लाल २४३
 किशोरी लाल गोस्वामी ३१०, ३११
 कीट्स ५०८
 कीर्तगार्द ५६, ६०
 कीर्ति चौधरी १६४
 कुंजबिहारी लाल खनेही ३१२
 कुंतल गोयल ४७१
 कुंदन लाल उम्रेती ४७२
 कुंवर ब्रिसेट सिंह २०२
 कुंवरजी अग्रवाल २६७
 कुंवरनारायण सिंह १६१
 कुतबन ५५१
 कुमार विमल १६२, ४४५, ४७२
 कुमार दुर्लभ २०१
 कुर्तुलएन हैदर ५६३
 कुलभूषण ४७१
 कृपानाथ मिश्र ५४१
 कृष्णकिशोर श्रीवास्तव ३२७, ३४४
 कृष्ण चंदर २५६, ३१५, ३२५, ३३४,
 ४५१, ५५६ ५७०

कृष्णदत्त मारहॉब ३२६
 कृष्णदत्त वाजपेयी ३१४
 कृष्णादेव उपाध्याय ४१५
 कृष्णादेव प्रसाद गौड़ २९३
 कृष्ण बलदेव वैद २४५, २६३, २६४,
 कृष्णलाल १८३
 कृष्णलाल वर्मा ३१५
 कृष्णवंश सिंह बघेल ५४२
 कृष्णशंकर शुक्ल ३६३
 कृष्णानंद ४७१
 कृष्णा सोबती २४५, २६२, २६४,
 २६६, ४७१
 केदार २००
 केदारनाथ अग्रवाल ४, ८, ५९, ७४,
 ८४, ८७, ८८, ९२, १२६, १५०,
 १३४, १५२
 केदारनाथ मिश्र 'प्रभोत' ७४, ८१, ८७,
 २८३, ३२५, ३५३
 केदारनाथ सिंह १६३
 केदार रूप राय ५४१
 केशवचंद्र वर्मा २२३, २९३
 केशव भट्ट 'अमल' १६६
 केसरी कुमार ६२
 केसरी नारायण शुक्ल ४३८
 केपी आर्जमा ५६६, ५७१
 कैलाश ५०६
 कैलाशचंद्र देव बृहस्पति ३४८
 कैलाशचंद्र भाटिया ४४२, ४३
 कैलाशनाथ भटनागर २५५
 कैलाश वाजपेयी १६३
 कौशिक विश्वभरनाथ शर्मा १८, २४६
 कोचे ३८, ४३८
 खमानंद राहत ३१३
 खंवाबहादुर मल्ल ३१०

खलील जिलान १६८, २०२
 खलीलुर्रहमान ५६१
 डा० खुशीबुल इसलाम ५६१
 ख्वाजा अहमद ख्वास २७३, ५५२,
 ५५६, ५७०
 रंगप्रसाद पांडेय ३८०, ४०८, ४५८,
 ४८६
 गगनेंद्र ३७२
 गद्यानन माधव—दे० मुक्तिबोध
 गद्यपतिचंद्र गुप्त १६२
 गयोरादत्त झा ३२६
 गयोरादत्त गौड़ ३२६
 गयोरादत्त सोमाणी ५४१
 गयोरादत्त द्विवेदी ३१६, ३२२
 गयोरादत्त बाबुदेव माबलकर ४७०
 गांधीजी १०२, १०३, १०७, ११२,
 १२५, १४३, १६६, १७६, १७७,
 १७८, २०१, ३२६, ४८८, ५२३,
 ५२५, ५५३
 गालिब ५०६, ५५६
 गाल्सवर्दी २१२, २१३, ३१३, ३१४,
 गिन्सवर्ग १६१
 गिरधर गोपाल २२३
 गिरिधारीलाल डागर २०२
 गिरिजाकुमार माधुर ६२, ६९, ७२,
 ७४, ८२, ८३, ८७, ८८, ९०, ९२,
 १३६, १५४, १६१, १६३, २०२,
 २८३, ३२२, ३२५, ३२६, ३४१,
 ३५१, ३५२
 गिरिजादत्त शुक्ल गिरीश ३६३
 गिरिजाप्रसाद द्विवेदी ५१४
 गुरुदत्त २१०
 गुरुभक्त सिंह ६९, ७४, ८१, ८७, १०७
 गुलाम २९५

गुलाब राय ३६०, ६१, ३६३, ४६६,
 ४६६, ४६९
 गोटे ३५५
 गोपालदास नील १६४
 गोपाल नेवटिया ५४२, ५४४
 गोपालप्रसाद ३८०
 गोपालराम गहमरी ५४१
 गोपाल शर्मा ३२७ ३४८
 गोपाल सिंह नेपाली ६९, ७४, ८३, ८७
 गोपीकृष्ण गोपेश ४७१
 गोविंद दास, सेठ २८०—२८६, २९०,
 २९४—२९६, २९८, ३००, ३०४,
 ३०५, ३१५, ३१६, ३१८, ३२०,
 ३३६, ३३६, ४६६, ४८६, ४९१,
 ५०४, ५४२
 गोविंदनारायण मिश्र १७७
 गोविंदलाल माधुर, ३२६
 गोविंदवल्लभ पंत ३२, ३१० ३६३,
 २६५, ३०८, ३१५, ३२४
 गोविंद शर्मा ३२६
 गौरीशंकर मिश्र २६५
 ग्राममैन ४७३
 मनश्यामदास बिडला ५२५, ५३०
 चंडीचरण सेन २२६
 चंडीप्रसाद द्विवेदी ३१३
 चंदवरदाबी १०७
 चंद्रकांत २८३
 चंद्रकिरण सौनरिक्सा ३२, २४१
 चंद्रकिशोर जैन ३३८
 चंद्रगुप्त विद्यालंकार ३२, ३१५, ३१७,
 ३२४
 चंद्रधर शर्मा गुलेरी २४४, २४६
 चंद्रबली पांडेय ३८०, ३६३
 चंद्रबली सिंह ४२०, ४२४

चंद्रमुखी श्रीमता सुधा १६७

चंद्रमौलि कश्यप ४७१

चंद्रशेखर बाबेय २६३

चंद्रशेखर मुखोपाध्याय १७६

चंद्रशेखर संतोषी २००

चक्रधर हंस ५४२

चतुरसेन शास्त्री १६७, १६८, १७३,
१७८, १७९, १८२, २०१, २१४,
२१८, २३०, २४५, २६४,
२६५, २६६, ३०८, ३१४, ३१५,
३२४, ३३३, ४७०, ४६०, ४६१

चिरंजीव २८३, ३३३, ३२७, ३४२,
३४३

चिरंजीलाल एकाकी ४६८

चेखव २३५, २५४, २५६, २६५, ३१७

चेतन आनंद २७३

चौधरी खलसिंह ३११

जगदीश गुप्त १६३, ४३३

जगदीशचंद्र जैन ४७७

जगदीशचंद्र माधुर २६३, ३२२, ३३४
३३६, ४४२, ४५१, ४६५

जगदीश भ्रा विमल १६६, २००, २०१

जगदीशप्रसाद चतुर्वेदी ४६८

जगन्नाथप्रसाद भानु ४३७

जगन्नाथप्रसाद मिलिंद २८५, २६३,
३०७, ३०८

जगन्नाथप्रसाद शर्मा ३६३, ४४२

जनार्दनप्रसाद भ्रा द्विष ४६८, ५२१

जनार्दन राय नागर २०२, २६२, ३०७,
३१७

जमनालाल नवाब ५१९, ५२५, ५३०

जयदेव मिश्र २८५, २६३

जयनाथ नलिन २८३, २६३, ३२६,
३४६, ४५१

जयशंकर प्रसाद ६, ३६, ३७, ४०, १०७,
२४४-२४६, २५६, २५६-
२६६, २७१, २७६, २८०, २८६, २८६,
३१२, ३१३, ३१७, ३१९, ३३५,
३९४, ३९५, ३९६, ४०२, ४३६

जवाहरलाल चतुर्वेदी ४३७

जवाहरलाल मेहता १७९, ४८३, ४८३,
५११, ५१७, ५४१, ५४२, ५४३

जानकीवल्लभ शास्त्री ६९, ७४, ८३,
८७, ९३, १६३, ३५१

जानकीशरण वर्मा ३२६

जान कीशते ३७

जान रीड ४७४

जाफरखली खॉ 'असर' ५५१, ५५६

जायसी ५५१

जार्ज इलियट २४२

जिगर ५५६

जी० पी० श्रीवास्तव ३१२, ३१३

जीवनबी की यों ५४०

जीवनलाल प्रेम ४६३

जी० शंकर कुवप ३३५

जुगमंदिर तायल १६३

जेन आस्टिन २४२

जेम्स ज्वायस २१५

जेनेंद्र किशोर ३१०

जेनेंद्र कुमार ४, ३१, ५७, ६१, २०२,
२०५, २२०, २२४, २३०, २३५-
'३७, २४२, २४५, २५०-५२, २५७-
'६०, २६२, २६७, २८२, ३१५,
३३७, ३५६, ३६६, ३७०, ३८२
४६८, ५५२

डा० जोर ५६२

जोला ५०

जोश मलीहाबादी ३५२, ५५७, ५५८,
६६७

ज्ञानरंजन २६३

ज्या किस्ताफ २१६

ज्योतिप्रसाद निर्मल २०३

ज्योतिर्दत्त २७२

डास्टराय २३३, ५२७, ५२८

टी० एच० ग्रीन ३०

टी० एस० इलियट ३०, १५०, २३९,

४३६

ठाकुर गदाधर सिंह ५४१

ठाकुरप्रसाद सिंह १६३, ३०७, ३०८,

४७८

ठाकुर भीनाथ सिंह २०१

डी० एच० लार्सेन १५०, २३५, २३६

डोनल्ड मेल्बनी ३४६

डी० एस० पैपोस ४७३

तनमुखराम ४०६

ताज ५५१

तारानाथ ३१५

तिलक १७९

तुर्गनेव २१३, २३५

तुलसी ३७, १७६, ४००

तुलसीदास शैदा ३१२

तुलसीदास शर्मा २६६

तुमि मित्रा २७३

तेग इलाहाबादी ५६५, ५६७

तेजकरायण काक १६६, १६८, १६९,

२०२

तेजबहादुर चौधरी ४७३

तोताराम वर्मा ३४०

त्रिलोचन ५५, ७४, ८४, ८८, १३०,

१३५, १६१, १६३

त्रिवेणीप्रसाद त्रिपाठी १६४

दयानंद सरस्वती ५१०

दयारामकर नसीम ३५९

दयारामकर पाण्डेय २६३

दर्द ५५६

दशरथ श्रीवा २६६, ३००, ३०७, ४४२

दामोदरदास मूंदका ३३०

दामोदर शास्त्री ३८२

दिनकर ६६, ७२, ७४, ७८, ८७, ८८,

१०३, १०६, १०८, ११३, १६१,

२८२, ३५३, ३५४, ३७०, ३७१,

४११, ४६३, ५०२

दिनकर सोनवलकर १६३

दिनेशचन्द्रिनी १६६, १६७, १७८,

१८२, १८४, १८५, १९३, २०१

दिनेश पालीवाल ४७६

दुलारेलाल ३८३

दूधनाथ सिंह ३३५

देवकीर्नदन त्रिपाठी ३१०

देवदत्त अटल ३३६

देवदत्त शास्त्री ५४२, ५४४

देवदूत त्रिपाठी १६६, २००, २०१

देवराज, डा० १६१, २४०, ४३२, ४३४

देवराज उपाध्याय ३५६, ३७७, ४३७

देवराज दिनेश १६४, २६५, ३०८,

३४६, ४५१

देवशर्मा अभय २००, २०१

देवीदयाल दुवे २००, २०१

देवीदास खत्री ५४१

देवीलाल त्रिपाठी २०२

देवीशंकर अक्खरी ४३३

देवेंद्र कुमार १६३

देवेंद्रनाथ शर्मा ३३६, ४३२

देवेंद्र सत्याधी २२७, ४५०, ४६३,

५००, ५०२, ५०३, ५६६

दोस्तोवस्की ३३५

द्वारिकाधीश मिहिर १६६, ३००

द्वारिकाप्रसाद मिश्र १६३, १६२

द्विवेकलाल राय ३११

धनपति लाल ५७१

धर्मचंद सरावगी ५४१

धर्मप्रकाश आनंद ३१५

धर्मवीर भारती ५८, ६६, ७०, ७४,

८४, ८६, ८८, १३५, १३६, १४०,

१५३, १५८, १६३, २२०, २६३,

१६७, ३२७, ३४६, ३५३, ४३२, ४३३.

४७२, ४७८

धर्मेश गुप्त ४७१

धीरेंद्र वर्मा, डा० ३६५, ३८३, ३८४,

५१०, ५११, ५१४, ५२५, ५३१, ५४२,

३४४

धूमकेतु ३३३

नंदकुमार कोहली ५०४

नंदकुमार पाठक ४७२

नंददुलारे वाघपेयी ३८, १६१, ३५६,

३६६, ३६७, ४०५, ४३७, ४३८,

४४१, ४८०, ४८१, ४८२,

नंदन १६४

नंदलाल बोस २७२

नईम १६३, १६४

नकेन ३३

नगेंद्र, डा० ११२, ११३, १६१, ३५९,

३७३, ३८३, ३८४, ३८८, ४०६,

४०७, ४३७, ४४७, ४५१, ४६४,

४६५, ४६८

नबीर अहमद ५५८

नटरंग २७८

नरदेव शास्त्री वेदतीर्थ ५२५, ५२८

नरहरि द्वारका दास ५२८

नरेंद्रदेव आचार्य ४५

नरेंद्रशर्मा ४, ८, ३६, ७२, ७४, ८०,

८७, ८८, ८९, ९१, ११३, ११४,

१२०, १२२, १२३, १२४

नरेश ५७, ६३

नरेशकुमार मेहता ८४, ८६, १३५,

१३७, १४६, १५१, १५७, १६३,

२१६, २२०, २२३, २५३,

नरेश सक्सेना १६३

नरोत्तम नागर ४६८

नलिनविलोचन शर्मा ६२, ३८०, ४३५

नवलकिशोर अग्रवाल ५४३

नवीन, बालकृष्ण शर्मा ६९, ७०, ७२,

७४, ७५, ८७, ८९, ९१, १०३,

१०४, १०७, १०९, ११३,

नागप्पा ४७२

नागार्जुन ३, ४, १७, १८, ५२, ५५,

६६, ७४, ८४, ८८, १२६, १३०,

१३३, १३४, १३७, २२३, २२५, २२७

नाथूराम शंकर शर्मा ५०९

नामा दास ४८०

नामवर सिंह २१४, २५४, २५९, २६०,

२६२, २६५, ३५६, ३८०, ४१६,

४१६, ४२०, ४२४

नारायणदत्त बहुगुणा १६६, २००

नारायण प्रसाद बेताब २७०

नासरी ३३४

निहारीलाल मिश्र ३१०, ३११

निरंजननाथ आचार्य ४७१

निरंजन सेन २७३

निराला ८, १२, ३२, ५०, ४१, ४५,

५०, ५२, ६६, ७४, ७६, ८७, ८८,

८९, ९१-९६, १०५, ११२, १३३,

१६१, १६३, ३७१, ३६५, ४०४,

३०१, ५५३

निर्मल वर्मा २४६, २५६, २६२-२६६

निर्मला देशपांडे ५३०

निर्मला मिश्रा २०२

नीलम सिंह १६३

नेमिचंद्र जैन ८२, २०२, २७३, २७८

नूह नारवी ३५३

नोखेलाल शर्मा १६६, २००, २०१

न्याय फतहपुरी ३५३, ५५५

पटेल ३७९

पद्मलाल पुजालाल बल्शी ३६०, ३६३,

७३८, ७७०, ७७८, ७८०, ७८१

पद्मसिंह शर्मा १७८, ७८८, ४८६, ५०६,

५१३, ५१६, ५७०

पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश' ७८८, ५००

परदेशी २८७

परमानंद भीवास्तव १६१, १६२, २७७,

२६१

परमेश्वरीलाल गुप्त ७३५

परशुराम चतुर्वेदी ३८०, ३८६, ७११

परिपूर्णानंद ३०८

पर्लवक २७३

पहाड़ी ५७, ३३३, ३३७, ३३८, ४६६

पांडेय बेचन शर्मा 'उम' ५७, २१६,

२८२, २६३, २६५, ३१२, ३१३,

३६३, ३६४, ७६६, ५२१

पारसनाथ तिवारी ४३५

पीतांबरदत्त बङ्गवाल ३५६, ३८३

पी० सी० बोशी ५५७

पुरुषोत्तम शर्मा चतुर्वेदी ५१७

पृथ्वीनाथ शर्मा ३२, २६२, २६३, २६५,

३१५, ३१७, ३२७

पृथ्वीराज कपूर २७३, २७६, २८१,

२८५, ३८६, २६८

पृथ्वीराज राठीर ५०८

पैलोनरूदा ५५६

प्यारेलाल २६३

प्रकाश कुमार ४७३

प्रकाशचंद्र गुप्त ३६३, ३७५, ४०८,

४१८, ४१६, ४२०, ४२३, ४२४,

४५०, ४६२, ४७७

प्रतापनारायण मिश्र ३१०, ३३१, ५१३,

५४०

प्रतापनारायण भीवास्तव २०६, २०८

प्रफुल्लचंद्र श्रीवास्तव मुक्त ३४५, ३४६, ३५३

प्रभाकर माचवे ८२, १६१, १६३, २०२

२२४, ३८३; ३२७ ३४१, ३१२,

३५३, ३५६, ३७८, ४३५, ४६५,

४७८, ४८५, ७२८ ५३६

प्रभाकर सोनवलकर ४५१

प्रभात ६९

प्रभुदयाल मीतल १८६

प्रमथनाथ बिष्टी २७२

प्रीटले ३१४

प्रेम कपूर ५०७

प्रेमचंद ३, ३७, ३६, ७१, ७५, ६३,

१०३, १२६, २०५-२०६, २११,-

२१३, २१५, २१८-२२०, २२५,

२२६, २२८-२३०, २३४, २३७, २४२

२४४-२४६, २५४, ३५५, २५७-

२६२, २६७-२६६, २७१, २७६,

२६६, ३०५, ३१२, ३१३, ३२५,

३२६, ३७०, ७१७, ४५०, ७८०-

७८२, ५०६, ५११, ५१६, ५२१, ५५१,

५५२; ५५३

प्रेमनारायण टंडन २६३, ७५०,

७५१, ४६५

प्रेमनिधि शास्त्री २६५

प्रेमप्रकाश गोबिल ४७२

प्रेमराज शर्मा ३२६

प्रेमशंकर ४८५, ४८६

प्रेमस्वरूप गुप्त ७३०

प्लेटो ३७, ३६

फणीश्वरनाथ रेणु १२५, १४५, ७७१,
७७७

फिराक गोरखपुरी ५५२, ५५६, ५६६

फैस ७१, ५५४, ५६५

फ्रायड ५६, १३६, १४२, २३६, ३२२,
३३६, ३२७, ७०१, ४२५, ७२६

फ्लावेयर ५०

फ्लिट ६२

बंगमहिला २७३

बच्चन सिंह ३५६

बच्चन, हरिवंशराय ७, १२, ६६, ७२,
७४, ७६, ८७, ८६, ६१, ११३, १२०,
१२७, ५०८, ८१७

बजरंग विरनोई १६०

बदरीनाथ भट्ट ३१२

बदरीनारायण चौधरी, प्रेमचन ३११

बनारसीदास चतुर्वेदी ३८२, ३८०,
७४८, ७४०, ७५१, ४५३, ७५४,
४८७, ४६७, ५१३, ५१७, ५१८

बरसानेलाल चतुर्वेदी ४५१

बर्नार्ड शा, कार्ल २८१, ३१३, ३१४,
३१५, ३१६, ३२१, ३२२

बलदेव उपाध्याय ४३७, ४६३

बलदेव वंशी १६४

बालभद्र दीक्षित ४७२

बलराज साहनी २७३, ४७१

बलवंत गार्गी २७३, ४७२

बलवंत सिंह ५५६

बल्लातोला ५५३

ब० ब० कारंत २७८

बाण भट्ट ५०५

बादलेयर ५७, १५०

बाबूराम सक्सेना ३८३, ३८४

बालकृष्ण बलदुआ १६७, १६६

बालकृष्ण भट्ट ३१०

बालकृष्ण राव १६३, ३८०, ४३२

बालमुकुंद गुप्त ५१३, ५१५, ५२१

बाबुमीकि ४१५

बाबुमीकि चौधरी ५३३

बी० जी० वैशंपायन ४७२

बी० टी० रणादिवे ५५४

बीघोवन २६५

बुद्धसेन नीहार १६४

बंदब ननारसी ३८२, ७५१

बेनीमाधव शर्मा ३६८

बेकुंठनाथ मेहरोत्रा १६८

बैबनाथ सिंह विनोद ५१३, ५१४

बैरी ३१४

बोरगाँवकर ३१५

ब्रजचंदन सहाय १६७

ब्रजचंदन शर्मा २६५

ब्रजलाल शास्त्री ३१२

ब्रह्मदेव १६३

ब्रह्मदेव शर्मा १६६, १६७

ब्राटे २७२

ब्राउनिंग २८३

ब्रिजलाल शास्त्री ३१२

ब्रह्मले ३७

भंवरमल सिंघी १६६, १९१

भगत सिंह १७६

भगवतशरण उपाध्याय ३२६, ३४४,

३८१, ७०८, ७५७, ५४४

भगवतीचरण वर्मा ३२, ७४, २०५,

२११, २१९, २७५, २८२, ३१७,

३२४, ३४६, ३५०, ४५२, ५५२

भगवती प्रसाद वाजपेयी १०५, १०७,

२०६, २७५, २८१, २६२, ४७२

भगवत्स्वरूप मिश्र ३५७
 भगवदत्त ५१०
 भगवानदाम वर्मा ५४०
 भगीरथ मिश्र ३५३, ३८०
 भर्दत आनंद कौमल्यायन ३८०, ४७८,
 ५११
 भवानीदयाल संन्यासी ४०१, ४६०
 भवानी प्रसाद मिश्र ६६, ७७, ८४,
 ८५, ९०, १२५,
 भवानी भट्टाचार्य ४१
 भानुकुमार जैन ४६८
 भानुप्रताप सिंह २६३, ३०७
 भारतभूषण अग्रवाल ३२, ७४, ८२,
 ८५, ८७, ८८, १३०, १३५, १५२,
 १६१, २६३, ३२६, ३४३, ३५२
 भारतेन्दु हरिश्चंद्र ७३, १६६, १७४,
 १७५, २२८, २७१, २८१, २८२,
 २८३, २८६, ३०९, ३१०, ३११,
 ४३८, ५१३, ५२४, ५४०
 भालचंद्र ओझा ३४३
 भालचंद्र गोस्वामी ४७२
 भिक्षु ४७१
 भीष्म साहनी २७६, २६३, २६४
 भुवनेश्वर प्रसाद ३१५, ३१६, ३२१,
 ३२२, ३३५, ४७२,
 भुवनेश्वर मिश्र 'माधव' ४०८
 भूपेन्द्रनाथ दत्त ४५
 भूषण १०७
 भृंग तुपकरी २८४, ३४८
 भैरव प्रसाद गुप्त ३२, ५५२
 भंडो २३६, ३३४, ३३७, ३५६, ५६०,
 ५७१
 मखदूम मोहउद्दीन ५६४
 मन्मू गोरखपुरी ५५३, ५५८, ५५६

मछिंद्र नाथ ४७२
 मदन वात्स्यायन ४७१
 मधुकर खेर २८३
 मनु बहन गौधी ५२५, ५२६
 मनोरमा गोयल ४७२
 मनोरमा मधु १६४
 मनोरंजन प्रो० ५४१
 मनोहर श्याम जोशी ५०४
 मन्मू मंडारी ५७, २७१, ३४५, ३६२-
 २६४, २६६
 मन्मथ नाथ गुप्त ४०, २१५, ४७१
 मल्लान सिंह सितोदिया ४७२
 मलामें ५७, ६२
 महता जेमिनी ५४१
 महादेव देसाई ४६३; ५२५, ५२८, ५२९
 महादेवी वर्मा १२, ४०, ६८, ६९, ७४,
 ७८, ८७, ८९, ९२, ९३, ९८, ९९,
 १०७, ३८०, ३९५, ४०३, ४०४,
 ४५०, ४५१, ४५२, ४५७, ४६०,
 ४८८, ५५२
 महाराज कुमार रघुवीर सिंह १६८, १६०
 १६१, ४८८
 महावीर अधिकारी ४५१
 महावीर प्रसाद दधिचि २६७, २००,
 २०२
 महावीरप्रसाद द्विवेदी ७३, २७०, ३१२,
 ५०६, ५१३, ५१४, ५१६, ५२४
 महावीरशरण अग्रवाल १६६, २००,
 २०२
 महेंद्र भटनागर १६३, ४६६
 महेश नारायण ५०४
 महेश प्रसाद श्रीवास्तव ५०४
 माइकेल मधुसूदन दत्त २९४
 मायाकाष्ठी ५५६

माहिरुलन कादिरि ५५६
 मार्कडेय ३२, २४६, २६२
 मार्कट्वेन २२५
 मार्कट ३२६, ४०१, ४१३, ४१८
 माखनलाल चतुर्वेदी ६६, ७२, ७४,
 ७५, ८७, ११, १०३, १०७, १०९,
 ११७, १६६, १८६, १८८, १८९,
 ३६२, ३६३, ४६७, ४७१, ५२३
 माताप्रसाद गुप्त ४३५
 माधवप्रसाद मिश्र २४३
 माम २५६, ५०१, ३१४, ३३१
 माजोरी बोल्डन ३३१
 मिन्ने हसन ५५६
 मिश्र वंधु ३०८
 मिखल मिश्र ४७२
 मीर अम्मन ५६१
 मीर तकी मीर ५५५, ५५६
 मीर हसन ५५९
 मीरा ५०८
 मुंशी राम शर्मा २०२
 मुक्ताबाई दाक्षित २६३
 मुक्तिबोध, गजानन माधव ५२, ६६,
 ७४, ८२, ८५, १३०, १३५, १३६
 १५२, १५५, १५६, ४१८, ४१९,
 ५१०, ५२७
 मुददुकृष्ण ३३५
 मुद्राराक्षस १६१
 मुनिफाति सागर ५४२
 मुनि जिन विजय ३८६
 मुमताज शारी ५६३
 मुमताज हुसैन ५६१, ५७१
 मुरलीधर दाक्षित २०२
 मुरारी मागलिक ३०८
 मुरारी लाल शर्मा ३१२

मुल्कराज आनंद ४१, १२६, ५५३
 मुहम्मद हुसैन आजाद ५५८
 मैक्सिम गोर्की ४१
 मैथरलिक ३१४
 मैथिलीशरण गुप्त ३७, ६३, ६६, ७४,
 ८७, १०७, ५२१, ५२५
 मोती लाल विलाय्या २६९
 मोपासॉ ५०, २५६
 मामिन ५५९
 मॉलियर ३१३
 मोहन महापं २७८
 मोहन रतूडा ४५१
 मोहन राकेश ३९, २४६, २६९, २६२,
 २६१, २६४, २६६, २८०, ५४९
 मोहन लाल गुप्त ४५१
 मोहन लाल जिठामु २६५
 मोहन लाल महता त्रिथोगी ६९, १६७,
 १७८, १०० २०२, २०३, ३१०
 मोहन सिंह सगर ४७४
 यदुनाथ सरकार ०६३
 यशपाल ०, १४, १८, ३१, ३२, ४०,
 ४१, ५९, ५५, ५७, १०५, २११,
 २१५, २१६, २२८, २२९, २४६,
 २४८, २४९, २५०, २५२, २५६,
 २५८, २५९, २६२, २६४, २६६,
 २६५, २६६, ३०५, ४१८, ४६०,
 ४६१, ५४२, ५५१
 यादवद्रनाथ शर्मा २८१
 यास यगाना चंगजा ५५६, ५६७
 युग ४२३, ४२६,
 युष्क हुसैन आं डा० ५६०
 योगद्र नाथ धिनहा ५४२
 खुश २२३, २०६, ३८०, ४३२, ४३६,
 ४८५, ५३४

रघुवरनारायण सिंह १६६, १००, २०२
 रघुवीरशरण मित्र १६३
 रघुवीर सहाय ८४, ३८०
 रघुवीरसिंह, डा० ३६४
 रघनी पनिकर २४१, ४५१
 रघनीश २०२
 रत्न बी० ए० १६०
 रत्नशंकर ३०८
 रमेश ३०८
 रमेशकुंतल मेघ, डा० १६३, ४४२
 रमेश बन्धी २४५, २६३, २६४, २६६
 रमेश सहगल २८१, २९८
 रवीन्द्रनाथ १०७, १६३, १६६, १७०,
 १७३, १७४, १७५, १७९, २७२,
 २७५, ३११-३१३, ३१५, ३४०, ३५०,
 ३६६, ५०६, ५५३, ५५६
 र० श० केलकर ४५१
 रघीदत्तहो ५५५, ५५६
 रसखान ५५२
 डा० रसाल ७३७
 रसिकविहारो ओभा ४७१
 रणिय राघव १२, १८, ३१, ३२ ४०,
 ५२, ६६, ८५ २१६, २२८, २३३,
 २४६, २६५, ३८०, ४२०, ४६६,
 ४७५, ४७६
 राकेश गुप्त २६५, ४३७
 राजकमल चौधरी १६१, १६३, २६२
 राजनारायण मेहरोत्रा 'रजनीश' १६७,
 १९८
 राजवल्लभ ओभा ५४२
 राजाराम शास्त्री २८४, ३०७
 राजीव सक्सेना १६१, १६४, ३२५
 राजेंद्र यादव ३२२, २४६, २६२-६६,
 ४३२, ५०३

राजेंद्रप्रसाद, डा० ४८६, ४६०, ५२५
 राजेंद्रप्रसाद अग्रवाल २९६
 राजेंद्रप्रसाद सिंह १६१
 राजेंद्रलाल १८३
 राजेंद्रलाल होंडा ४७१
 राजेंद्रसिंह चेदी २५१, ३३७, ५५२,
 ५५६,
 राजेश्वर गुप्त ३०८
 राधाकमल मुखर्जी १५, २६
 राधाकृष्ण १६६, ३४६
 राधाकृष्णदास ३१०, ३११
 राधाकृष्णन् ४८९
 राधाकृष्ण प्रसाद ३४९
 राधाचरण गोस्वामी ३०६-११, ५२४,
 ५२८
 राधिकारमण प्रसाद १६७, १७६, ४६७,
 ४८७
 राधेश्याम कथावाचक, पं० २७०, ३१२,
 ३१३
 रामअवध द्विवेदी ४३८, ४३६
 रामकुमार भ्रमर ४६६
 रामकुमार वर्मा १६८, १८२, १६७,
 २४५, २६३, २६४, ३०७, ३१५,
 ३१७, ३२६, ३२७, ३३४-३६, ३८०,
 ४७७
 रामकृष्ण सजाज ५२०
 रामकृष्ण राव ४१
 रामकृष्ण वर्मा ३०६, ३१०
 रामकृष्ण शुक्ल 'शिलीमुख' ३६६
 रामखेलावन चौधरी ४७२
 रामगोपाल विजयवर्गीय ४७१
 रामचंद्र १६६
 रामचंद्र टंडन १६६
 रामचंद्र तिवारी ३२६ ३४७, ४७२

रामचंद्र वर्मा ५४३
 रामचंद्र शर्मा ५४२
 रामचंद्र शुक्ल ३०, ३८, १७९, ३५६,
 ३८१, ३६३-६५, ३६६, ४०१, ४१०,
 ४२०, ४३६, ५१४
 रामचरण महेन्द्र ३२६, ५०३
 रामदरश मिश्र, डा० १६१, १६३, १२७
 रामदहिन मिश्र ३९३, ७२७
 रामधारी सिंह 'दिनकर' १०८
 रामनरेश त्रिपाठी ६३, २६५, २६६;
 ३१२; ३११, ३९३
 रामनाथ सुमन ४२२, ४६८ ४८७,
 ४८८
 रामनारायण, डा० ५४२
 रामनारायण उपाध्याय ४७७
 रामनारायण मिश्र ४६३, ५७१
 रामनारायण श्रीवास्तव ४७२
 रामनारायण सिंह १६८, २००, २०२
 रामपूजन मलिक ३२७, ३४७
 रामप्रकाश कपूर ७७१
 रामप्रसाद विद्यार्थी रावी १५६, १९४
 ३८६, ३०७
 राममूर्ति त्रिपाठी ४३७
 रामरतन भटनागर ३८०
 रामविलास शर्मा ७, १९, ७०, ४७,
 ५२, ८२, १२०, १३४, १३६, १६३,
 १६४, ३५९, ३७६, ४१५-१८, ७२०-
 ९३, ४२३, ४६४, ४६४
 रामवृद्ध बेनीपुरी २९८, ३०७ ३२६,
 ३७६, ३७१, ३७२, ४४६-४२, ४५६,
 ४५७, ४८७, ७९३
 रामशंकर व्यास ५७१
 रामशरण विद्यार्थी ५७१
 रामशरण शर्मा ३४८

रामसहायदास ५४०
 रामसिंह २०२
 रामसिंह वर्मा ३१२
 रामसिंहासन राय २६३
 रामस्वरूप चतुर्वेदी ४६२, ७३३
 रामानंद सागर ५७१
 रामेश्वरदत्त मानव १६०
 रामेश्वर शुक्ल 'श्रृंखला' १२३
 रामेश्वरी गोयल १६६, २००
 रायकृष्णदास १६६, १९६-७७, १७६,
 १७८, १९३, २४५, ३६५, ४८६,
 ५१७
 रावी १६७, ३२६, ३८०, ७७२
 रासबिहारीलाल ३००, २०८, ४७१
 राहुल साकृत्पायन १८, ७०, ७७, ५२,
 २०५, २१३, २२८, २३४, २६३,
 ३८६, ४७०, ४६०, ७६१, ५६१,
 ५७२
 रिशो ५७, ६२
 रिचर्ड झुजेब ३३२
 रिचर्ड्स ४३८
 रत्नदत्त शर्मा पं० ३११
 रूपनारायण पाठेय ३१२, ३१३, ३१५
 रूसो ३७
 रेणु २२७, २६३, २६५
 रेवतीसरन शर्मा ३२७, ३४१
 रोमारोलॉ २१३
 लक्ष्मणस्वरूप डा० २९५
 लक्ष्मीकांत मुक्त २८१, २६६
 लक्ष्मीकांत वर्मा १६१, १६३, ३८०,
 ७३२, ७३३
 लक्ष्मीचंद्र जैन ३८०, ४७०, ४७८, ५०३
 लक्ष्मीनारायण टंडन ५४९
 लक्ष्मीनारायण मिश्र ३२, ३६, २८४,

२८५, २८४, २८२, ३००, ३०२,
३०४, ३२५, ३२६, ३२८, ३४७
लक्ष्मीनारायण लाल ३६, २२२, २५७,
२६०, ३२६, ३२७, ३४८, ४४२
लक्ष्मीनारायण शर्मा ५०३
लक्ष्मीनारायण सिंह 'सुधाशु' ३८, १६७
१७८, ४३९
लॉबिनस ४३७
लार्सेस, डी० एच० ६०
लालचंद्र बिस्मिल २८८
लाला कल्याणचंद्र ५४१
लीला अच्युती ३४८
लीलाधर गुप्त ४३८
लुहअरागौ ५५९
लेनिन २९८
लेवेस्की ४०६
वर्चीनिया बुल्क २१३, २३५, २४२
वलेरी ६२
वाचस्पति शर्मा ५४०
वामिक अहमद मुजतबा ५६८
वालमीकि १८०
वासुदेवशरण अग्रवाल ३५८, ३७३,
३७४, ३८१, ३८८, ४३५, ४७१,
५१८, ५१९
विष्णुवासिनी देवी २९३
विगू मिश्र ५४१
विजयदेव नारायण सार्हा १५२, ४३४,
४३८
विजयेंद्र स्नातक ३५७, ३५८, ३८०,
४४२
विजयानंद विपाठी ३११
विठ्ठलनाथ गोस्वामी ५०८
विद्यानिवास मिश्र ३५८, ३७८, ३८१,
३८२, ४८५, ४८६

विद्या मार्गाव १६६, २००, २०१
विद्यावती कोकिल ८३, १६४
विनयमोहन शर्मा १८७, ३५८, ३७७,
३८०, ४४६, ४४१, ४६०, ४६१
विनयलाल चट्टोपाध्याय ५५
विनोद रस्तोगी ३२६, ३४८
विनोदशंकर व्यास २०२, २४५, ४७०
विभूतिभूषण ४५
विमल १६१
विमल पांडेय १६०
विमला रैना ३०८
विमला लूथरा २८३, ३२६
वियोगी हरि १६६, १६७, १६८, १७३,
१७४, १७६, ७८-१८३, ३६५, ४३५
४८०, ५१७
विराज ३०७, ३२६
विवेकानंद १०७, ५०८, ५११
विवेकीराय ३८०
विश्वंभरनाथ उपाध्याय डा० १६२
विश्वंभर नाथ शर्मा ५२१
विश्वंभर मानव १६७, १८३ २००,
२०२, ३४२, ३८०
विश्वंभर सहाय ३०७
विश्वनाथ तिवारी ५३६
विश्वनाथ प्रसाद ३८०
विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ३५८, ३८८,
३८९, ४३५, ४३७
विश्वनाथ शुक्ल डा० ४४३
विश्वमोहन कुमार सिंह ४७२
विश्वेश्वर प्रसाद कौहराला २०२
विष्णु अंबालाल जोशी ४७१
विष्णु प्रभाकर ३६, ५७, २०२, २१५,
२८३, २८४, २८६, ३२७, ३३८-४१,
४५२, ४६४, ५७३

वीरेंद्र ४५१

वीरेंद्र कुमार जैन १५६, १६४

वीरेंद्र कुमार शुक्ल २६५

वीरेंद्रनायण ३२८

वीरेंद्र मिश्र १६३, १६४

वृंदावनलाल वर्मा ३१, ३२, २००,

२०१, २१४, २२८, २२९, २८४-

८६, ३६०, २६६, ३०५, ३१३, ३१५,

३४०, ४५०, ४६७, ५११

वृषभोहनलाल वर्मा ५११

वेणी शुक्ल ५४१

वेद २६५।

वैकुण्ठनाथ दुग्गल ३०७

वैकुण्ठनाथ मेहरोत्रा २०२, ४७१

व्यास १८०

व्योहार राजेंद्रसिंह १६८, २००, २०२

प्रबन्धिशोर नारायण ३५५

शंभुनाथ सिंह ७४, ८३, ८७, ८८, १२०

१६३

शंभु मित्रा २७३

शंभूदबाल सक्सेना ३२३, ३२६

शकुंतला कुमारी 'रेणु' १६७, २००,

२०१

शकुंतला माथुर ८४, १६४

शमशेरबहादुर सिंह ६२, ७४, ८४,

९२, १३५, १३७, १३९, १४०, १५५,

१५७, १६१

शमेशरसिंह नरुला ४७१

शरण, श्री ३१०

शरत्चंद्र चटर्जी ६, २२०, ५०६

शलभ श्रीरामसिंह १५३

शांतिप्रसाद वर्मा १६६, १६७

शांतिप्रिय आत्माराम ५११

शांतिप्रिय द्विवेदी ३६८, ३६९, ४०८,

४८७, ४९०, ४९१

शापेन हावर ३८

शारदा देवी मिश्र २९३

शालिग्राम शास्त्री ४१७

शिवली ५६१

शिलीमुख ४४९

शिवकुमार ओझा ३२६

शिवचंद्र नागर १६७, २००, २०९,

४७०

शिवचंद्र प्रताप ४७१

शिवदानसिंह चौहान ३५६, ३७६, ४१५,

४१६, ४२०, ४२१, ४२२, ४४१, ४४५

४४६, ५०३

शिवनंदन सहाय ५४२

शिवनाथ ३०८

शिवपूजन सहाय १६८, ३८०, ४६६

शिवप्रताप सिंह १६२

शिवप्रसाद २३६

शिवप्रसाद गुप्त ५४१

शिवप्रसाद 'कद्र' २२७, २७३

शिवप्रसाद सिंह २४६, २६२-६४, ३५६,

३८०, ३८२, ४८५, ४८६, ५१६

शिवरामदास गुप्त ३१२

शिवसागर मिश्र ३४६, ४७६

शिवाधार पाठेय १७५

शिवानंद सरस्वती १६३

शिवानी २४१, ४७१

शील ४

शीला भल्ला २०२

शेक्सपीयर २०५, ३३२

शेखर बोधी २४६, २६३

शेरजंग १६३

शेरडिन २७५

शैला ३१३
 शैलेश मडियानी २१८, २३७, २६६, ५०४
 शोलोखोव २१३, ४७३
 श्यामनारायण पांडेय ६६, ७४, ८७, १०७
 श्याम परमार डा० १६०, १६१
 श्यामसुंदर घोष डा० १६२, १६३
 श्यामसुंदर दास ३६३, ४७७, ४८२, ४६०
 श्रीकांत जोशी १६२; १६३
 श्रीकांत वर्मा १६३, २४५, २६३, २६४-६६, ५१८
 श्रीकृष्ण श्रीधराणी ३३५
 श्रीधर पाठक ५१५
 श्रीनिधि सिद्धांतालंकार ५४३
 श्रीनिवासदास ३१०
 श्रीपतराय ७५२
 श्रीप्रकाश ४७०
 श्रीराम वाकपेयी ३११
 श्रीराम शर्मा २८२, ३१२, ४५०, ४५१, ४५४-४५६, ४६७, ४१४
 श्रीराम शुक्ल १६०
 संपूर्णानंद ४५, ३८१
 संसारचंद्र ४५१
 सज्जाद अहीर ४१, ११६, ३१७, ३२४
 ३३५, ४६३, ४६५, ४६६
 सतीशचंद्र ५११
 सत्यकाम विद्यालंकार ४७८
 सत्यजीवन वर्मा भारतीय २६३, ४६७
 सत्यदेव परित्राणक ५४१
 सत्यनारायण डा० ५४२
 सत्यपाल आनंद ४७३
 डा० सत्यप्रकाश सेंगर ५३४
 सत्यप्रतिलिह ४३७

सत्यनबी मलिक २०२, ४५१, ४६३, ५४२
 सत्यानंद परिव्राजक ४६०
 सत्येंद्र डा० ३१२, ३१३, ३१५, ३५६, ३७७, ४३५, ४६८
 सत्येंद्रनारायण ५७१
 सत्येंद्र शर्मा ३२६, ३२७, ३४६
 सद्गुरुशरण अवस्थी १६८, १७७, २६५, ३१५, ३२४
 समरसेन ४६
 सर टामसमूर ४६
 सरदार बाफरी २७१
 सरयूप्रसाद त्रिदु ३१२
 सर वालकर २७२
 सर सैयद अहमद खॉं ५५३, ५५७, ५५८
 सरोजिनी नाथद्व ५५३
 सर्वदानंद वर्मा २७१, २६२,
 सर्वेश्वरदयाल सक्सेना १५२, १६३
 सागर निजामी ५५६
 साधुचरण प्रसाद ५४१
 सार्ज ६०, १४२
 सावित्री सिन्हा डा० ४६८
 साहिर लुधियानवी ५६५, ५६६
 सिद्धनाथ कुमार २६३, ३२५, ३४६, ३५२, ३५५
 सिद्धराज ढड्डा २०२
 सिन्तहसन ५५५
 सियारामशरण गुप्त ६८-६७०, ७२, ७४, ७६, ८७, १०७, १०६, २०६, २०८, ३१२, ३६१, ३६२, ३६३, ४६०, ७६१
 सीताराम चतुर्वेदी २७३, २९३, २६५, ३०८
 सीताराम भट्ट २६५

सीताराम वर्मा २६६
 सीमाव अकबराबादी ५५९
 सुंदरलाल ५४३
 सुंदरलाल त्रिपाठी ५२४, ५३३
 सुंदरलाल शर्मा २०२
 सुदर्शन ६३, २४६, ३१२, ३१३, ३१५,
 ३३२
 सुदानि (श्रीमती) ५७०
 मुधाकर पंडित ४८५, ४८६
 मुधा शिवपुरी २०८
 मुर्षीदा डा० ३२६
 मुबोध मित्र २८३
 मुभद्रा कुमारी ज्योहान ४७२
 मुभापनंद बोल १७६, ४८६, ५०६ ५११
 मुमन, शिवमंगल सिंह ४, ८, १२, ५२,
 ६९, ७२, ७४, ८५, ८७, ८८, १२६,
 १३०, १३७, १३५
 मुमित्रा कुमारी सिन्हा ८३, ६३
 मुमित्रानंदन पंत ३, ४०-४२, ४५, ६३,
 ६८, ७०, ७४, ७७, ८७-८९, ९१-९३,
 ९४-९८, १०७, १२६, १२६-१३२,
 १२५, ३५०, ३९५, ४९८, ४०२,
 ४०३, ४३७, ५०८, ५१७, ५१८,
 ५१९
 मुरीरवाला ४५१
 मुर्देनाथ दीक्षित ४७२
 मुर्देन माथुर डा० ४४३
 मुरेश अवस्थी डा० २७८, ४४२
 मुरेशचंद्र गोस्वामी ७१
 मुरेशसिंह ५१७
 मुशीला नायर ५२५, ५३०
 मुर ३७, १७६
 सूर्यदेवनारायण १३५

सूर्यनाथ तकर २०२
 सूर्यनारायण दीक्षित ३१२
 सूर्यनारायण व्यास ३४२, ५४७
 सूर्यनारायण शुक्ल २९९
 सूर्यनारायण सक्सेना ४५१
 सूर्यबली सिंह ५११
 सेनापति ३३५
 सेम्युअल पेपिस ५२४
 सोम ठाकुर १६३
 सोहनलाल द्विवेदी ६६, ७४, ८२, ८७,
 ८९, १०३, १०७
 सौमित्र मोहन १६१
 स्ट्रिटवर्ण २८३
 स्टीफन जिवग ५२२
 स्नेहलता शर्मा १६६, १६७, ३००,
 २०१
 स्वदेशकुमार ३४८
 स्वामी कृष्णानंद ३१५
 स्वामी प्रणवानंद ५४२
 स्वामी मंगलानंद पुरी ५४१
 स्वामी रामानंद ब्रह्मचारी ५४२
 स्वामी सत्यभक्त ५४२
 हंसकुमार तिवारी २८३, ३४५, ३५३
 हंसराज रहवर ४७१
 हक्कले २३५
 हकीम साहब अलम ५५६
 हकीमप्रसाद द्विवेदी १२४, १६१, १६२,
 २२८, २३२, २३३, ३५६, ३६७,
 ३८१, ३८२, ३८६, ४०७, ४०९-११,
 ४६८, ४८८, ४९३, ५१६
 हवीच तनवीर २७३
 हमबोल्ट ३७

हयातुल्लाह अंसारी ५६०-५६१
 हरदयाल सिंह ३१७
 हरदेवी ५४०
 हरबर्ट रीड ३७
 हरवंशलाल शर्मा डा० ४७२
 हरिऔध ४३७
 हरिकृष्ण चौहर २७०, ४६६
 हरिकृष्ण भाग्यरिया ५४१
 हरिकृष्ण त्रिवेदी ४७९
 हरिकृष्ण प्रेमी १८, ३२, २१३, २६२,
 २६५, ३००-०२, ३०२, ३२६
 हरिनारायण मेकुवाड़ २६५
 हरिनारायण व्यास ८४
 हरिप्रकाश २६३
 हरिभाऊ उपाध्याय १६६, २००, २०१,
 ४८६
 हरिमोहनलाल वर्मा २००
 हरिमोहनलाल श्रीवास्तव १६७
 हरिवंश राय बच्चन १२९
 हरिशंकर पारसाई ३८०, ३८२, ५३५
 हरिशंकर शर्मा ३१२, ३२६, ३८२,
 ४५१, ४८६, ५०८, ५१३

हरिशंकर सिनहा २६६
 हरिश्चंद्र खन्ना ३४१, ३५५
 हरीश भादानी १६६
 हर्षदेव मालवीय ४५१, ४७०
 हवलदार त्रिपाठी सहाय ४७९
 हसन अख्तरी ५५६
 हसरत मोहानी ५५१, ५५३, ५५८, ५७६
 हसरेल ५६
 हार्नीमान ५०
 हार्डी २२५
 हाली ५५७
 हिलर १३३
 हिमांशु जोशी ४७१
 हिमाशु श्रीवास्तव ३४८
 ह्मिटमैन ५५६
 हीगल ३७, ३८, ४३८
 हीरादेवी चतुर्वेदी ३२६
 हुसैनी ५५२
 हृदय २६२
 हृदयनारायण पाडेय हृदयेश १६७
 हेडेगर ५६
 होरेस ४३७

वीर सेवा मन्दिर

पुस्तकालय

काल नं०

८१०८

हिंदी

लेखक

श्रीमान हरवंशी लाल

शीर्षक

हिन्दी साहित्य का कृत इतिहास

खण्ड

चतुर्दशमः संख्या

४६७०